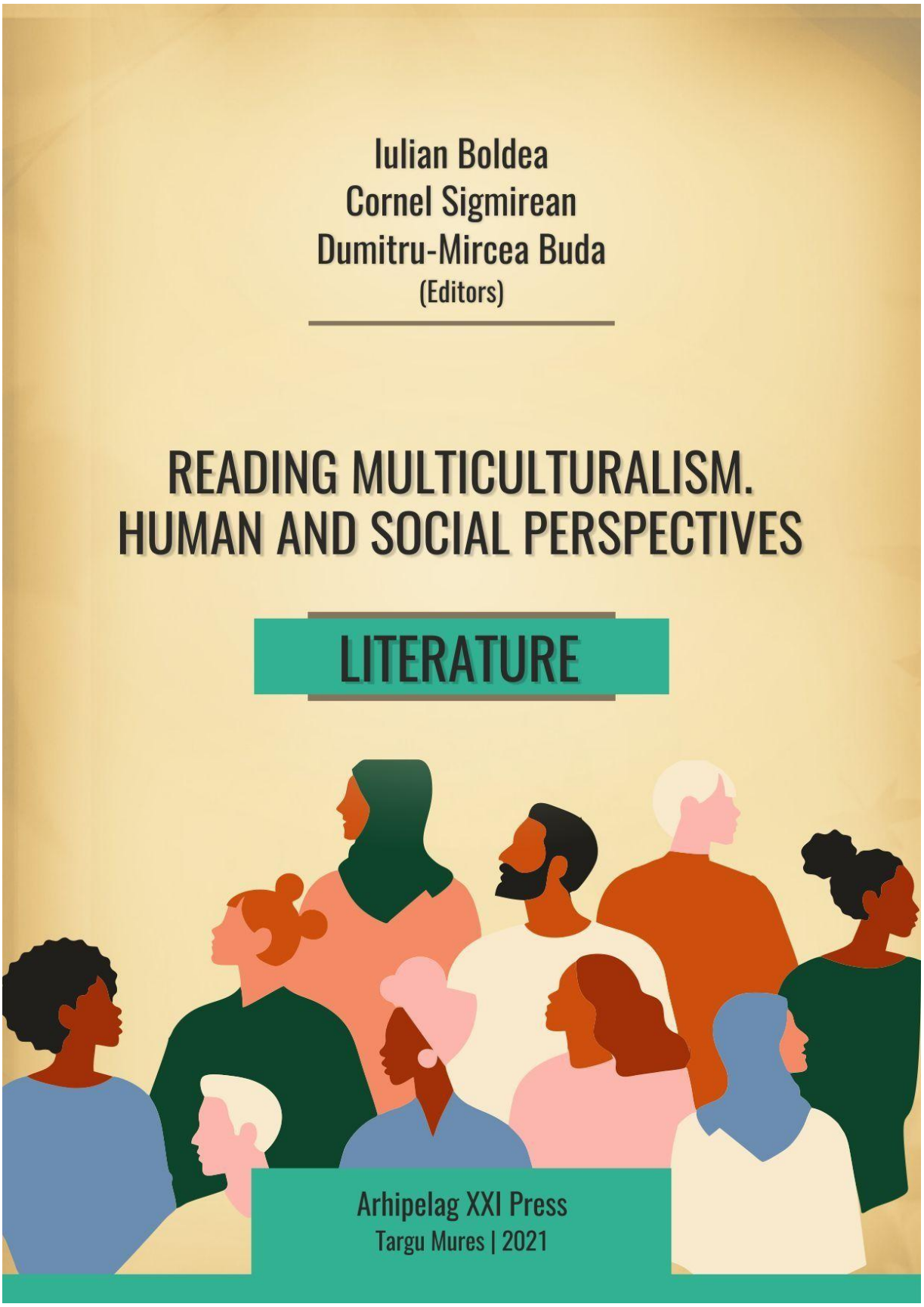

Iulian Boldea
Cornel Sigmirean
Dumitru-Mircea Buda
(Editors)
READING MULTICULTURALISM.
HUMAN AND SOCIAL PERSPECTIVES
LITERATURE
Arhipelag XXI Press
Targu Mures | 2021

READING MULTICULTURALISM: HUMAN AND SOCIAL PERSPECTIVES

Section: Literature

Date: 11-12 December 2021

Location: „DIMITRIE CANTEMIR" University, Tîrgu Mureş

ISBN: 978-606-93691-9-7

Edited by:

The Alpha Institute for Multicultural Studies

Moldovei Street, 8

540522, Tîrgu Mureş, România

Tel./fax: +40-744-511546

Email: iulian.boldea@gmail.com

Published by:

"Arhipelag XXI" Press, Tîrgu Mureş, 2021

Tîrgu Mureş, România

Email: tehnoredactare.ldmd@gmail.com

CONTENTS

CONTEMPORARY ROMANIAN PROSE. BETWEEN REALITY AND FICTION 9
Iulian Boldea 9
Prof., PhD, UMFST Târgu Mureș 9
I.D. SÂRBU AND THE DYSTOPIA OF THE LIVED TIME 15
Maria-Mina Rusu 15
Prof., PhD, ”Apollonia” University of Iași 15
FROM THE ARCHIVE TO THE LITERARY WORK: THE TRANSMISSION OF KNOWLEDGE 21
Sorin Crișan 21
Prof., PhD, University of Arts, Târgu Mureș 21
LA FONCTION ONTOLOGIQUE DU RÉCIT DE SOI CHEZ ANNIE ERNAUX 31
Roxana Anca Trofin 31
Assoc. Prof., PhD, Politehnica University of Bucharest 31
THE MATERNAL SPIRIT IN THE LITERATURE OF ÉRIC EMMANUEL SCHMITT 39
Larisa Ileana Casangiu 39
Assoc. Prof., PhD, ,,Ovidius” University of Constanţa 39
THE HERO’S JOURNEY AS A YOUNG MAN IN THE ROMANIAN AND AMERICAN FICTION OF THE COLD WAR YEARS 46
Carmen-Liliana Maruntelu 46
Assoc. Prof., PhD, ,,Ovidius” University of Constanţa 46
ÁNGEL GUERRA, A GALDOSIAN DON QUIJOTE 56
Lavinia Similaru 56
Assoc. Prof., PhD, University of Craiova 56
WE NEVER CAN REALLY TELL WHETHER NATURE CONDEMNS OR LOVES US 62
Clementina Mihăilescu, Stela Pleșa 62
Assoc. Prof., PhD, habil., ,,Aurel Vlaicu” University of Arad, gymnasium teacher, Gymnasium School Racovița 62
ETHNIC AND RELIGIOUS IN INTERWAR ROMANIAN LITERARY LIFE 72
Nicoleta Sălcudeanu 72
Researcher, PhD, “Gheorghe Şincai” Institute of the Romanian Academy, Târgu Mureş 72
THE VITALITY OF THE FABLES. ON MORAL EDUCATION 76
Ioana Banaduc 76
Lecturer, PhD, West University of Timișoara 76

A CLASSIFICATION OF DORIS LESSING'S NOVELS 80
Alina-Dana Vișan 80
Lecturer, PhD, ,,Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca, University Center of Reșița 80
A COUPLE OF TRAUMATIC OBJECTS IN NORMAN MANEA'S SHORT STORIES 90
Alice Popescu 90
Lecturer, PhD, ,,Titu Maiorescu" University of Bucharest 90
THE WORLD AS A NEWSPAPER IN CARAGIALE'S VISION 96
Calina Paliciuc 96
Lecturer, PhD, "Aurel Vlaicu" University of Arad 96
THE QUEST FOR IDENTITY: THE USE OF METAPHOR IN THE LITERARY WORKS OF TONI MORRISON, SUSAN SONTAG AND SARAH PERRY 101
Simona Olaru-Poșiar 101
Lecturer, PhD, ,,Victor Babeș" University of Medicine and Pharmacy, Timișoara 101
RIP VAN WINKLE AND THE TERROR OF HISTORY 106
Dragoș Zetu 106
Lecturer, PhD, ,,Alexandru Ioan Cuza" University of Iași 106
SHIRIN NESHAT. PHOTOGRAPHY AND PERFORMANCE. AN IMAGE OF EXILE'S EXPERIENCE, TRAUMA AND MEMORY 112
Alba Simina Stanciu 112
Lecturer, PhD, „Lucian Blaga" University of Sibiu 112
CENTER VS. PERIPHERY – AN EROTIC RELATIONSHIP 118
Alexandru Nicolae Farcaș 118
Scientific Researcher III, "G. Călinescu" Institute of Literary History and Theory, Bucharest 118
FROM WORD TO IMAGE AND PAINTING IN EKPHRASIS VISION 124
Mihaela-Gabriela Păun 124
Independent Researcher, PhD 124
BETWEEN TRADITION AND INNOVATION – THE ESPERPENTO IN RAMÓN MARÍA DEL VALLE-INCLÁN'S "LUCES DE BOHEMIA" 131
Andreea Daniela Urzicianu (Țacu) 131
Independent Researcher, PhD, University of Craiova 131
THE SEARCH FOR CULTURAL IDENTITY IN HANIF KUREISHI'S THE BUDDHA OF SUBURBIA 138
Emilia Ursachi (Hasmațuchi) 138
PhD Student, „1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia 138

LITERATURE AND CINEMATOGRAPHY. THE BRIDGE BETWEEN THE TWO ARTS 143
Gabriela Alina Bota 143
PhD Student, UMFST Târgu Mureș 143
WOMEN UNDER THE JOLLY ROGER. FROM CONFORMITY TO TRANSGRESSION 148
Nicolae Bobaru 148
PhD Student, West University of Timișoara 148
CURRENT ROMANIAN NOVEL – „ZOGRU" – DOINA RUȘTI 157
Nineta Milea (Bărbătescu) 157
PhD Student, „Dunărea de Jos" University of Galați 157
THE FEMININE CHARACTER AS AN EXPRESSION OF WILLINGNESS IN DIMITRIE BOLINTINEANU'S NOVELS 165
Mădălina Florina Pop 165
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare 165
THE MEMOIRS OF VALERIU ANANIA. NOTES ON YEARS 1965 – 1976 172
Alin Țig 172
PhD Student, University of Oradea 172
THE ACTIVITY OF TRANSLATOR OF THE POET ȘTEFAN AUGUSTIN DOINAȘ 181
Andreea Emanuela Vîlcescu 181
PhD Student, University of Pitești 181
CRITIQUE SOCIALE DANS LES CHANSONS DE STROMAE ET ORELSAN 190
Aneta Ecaterina Făzăcaș 190
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare 190
RECOVERY OF IDENTITY. COLLECTIVE MEMORIES. MEMORIES FROM THE COMMUNIST EPOCH 196
Mihaela Ioana Apostol (Fildan) 196
PhD Student, UMFST Târgu Mureș 196
FUNERAL CUSTOMS AMONG COPPERSMITH RROMA FROM DOLJ COUNTY 206
Camelia Floriana Iubiș (Dumitrașcu) 206
PhD Student, University of Craiova 206
MELANCHOLIC ASPECTS IN SORIN TITEL`S PROSE 213
Carmen Daniela Berințan 213
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare 213
NATIONALISM AND ANTI-SEMITISM IN MODERN ROMANIAN CULTURE 219
Catinca Oncescu 219
PhD Student, UMFST Târgu Mureș 219

HERMENEUTICAL CONSIDERATIONS. DECIPHERING THE HIDDEN MEANING IN THE APPARENT SENSE 230
Ciprian Claudiu Ciula 230
PhD Student, UMFST Târgu Mureș 230
IONEL TEODOREANU BETWEEN LA MEDELENI AND BAL MASCAT 237
Claudia-Cristina Dolea-Panaite 237
PhD Student, „Dunărea de Jos" University of Galați 237
THE DEATH OF AN OTHER. FREEDOM, ONTOLOGY AND NEGATIVE DIALECTICS IN LIVIU REBREANU'S THE FOREST OF THE HANGED 242
Cristian-Constantin Lupașcu 242
PhD Student, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iași 242
ALCHEMY-A VERSION OF KNOWLEDGE 250
Elena Diana Buicu 250
PhD Student, University of Craiova 250
FEMININE FASHION BETWEEN SOCIAL IDENTITY AND COQUETRY 255
Diana Maria Dimirache 255
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare 255
WEDDING AT THE URSARI ROMA PEOPLE FROM MOLDAVIA (1978 VS. 2016). A COMPARATIVE STUDY 265
Emanuel Răducan 265
PhD Student, „1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia 265
INNS AND OTHER LOCATIVE AVATARS IN ROMANIAN LITERATURE UP TO THE MID-19TH CENTURY 273
Florentina Ghita 273
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare 273
ILEANA MĂLĂNCIOIU-REDEFINING THE PSYCHOLOGY OF THE TRAGIC HERO 283
Ileana Doicaru (Bratu) 283
PhD Student, UMFST Târgu Mureș 283
AUTHORS OF MEMOIRS AND JOURNALS FROM BUCOVINA. TRAIAN CHELARIU 292
Luminița Cășuneanu 292
PhD Student, ,,Ștefan cel Mare" University of Suceava 292
ASPECTS REGARDING ANTIQUE SHOPS IN BUCHAREST IN THE INTERWAR PERIOD (1918-1939) 297
Marius-George Coșarcă 297
PhD Student, University of Bucharest 297

THE DIACHRONY OF THE WRITINGS OF C.V. GHEORGHIU FROM THE PARISIAN EXILE 303
Mihaela Breban 303
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Center of Baia Mare 303
THE CONCEPT OF NEOLOGISM 311
Octavia Moisil 311
PhD Student, UMFST Târgu Mureș 311
IOAN ALEXANDRU. THE SPIRITUAL EXPERIENCE BETWEEN HELL AND HYMNS 317
Ioana Alexandra Borzoș (Dălălău) 317
PhD Student, UMFST Târgu Mureș 317
EPIC STRUCTURE IN THE SHORT PROSE OF MIHAI SIN 326
Ancuța-Loredana Buna (Pașcan), Diana-Anca Nițulescu 326
PhD Student, UMFST Târgu Mureș, PhD 326
NICOLAE BREBAN AND ITS NOVEL STYLE 332
Anamaria Valentina Ungur 332
PhD Student, North University Centre of Baia Mare 332
WEARING WORDS AS A WAY TO SURVIVE IN DETENTION - VALERIU ANANIA AND RADU GYR 336
Diana Porumb (Popa) 336
PhD Student, University of Pitești 336
THE IDEOLOGY OF GHEORGHE GHEORGHIU-DEJ REGIM IN TRAVEL MEMOIRS 344
Rodica Petre 344
PhD Student, University of Bucharest 344
ALASKA OR THE RETURN TO MOTHER'S WOMB 350
Bianca-Andreea Vasile 350
PhD Student, University of Craiova 350
THE DEVELOPMENT OF NATIONAL CONSCIOUSNESS THROUGH ETHNOGRAPHY IN THE 19TH CENTURY ROMANIA 358
Veronica Florina Vasilescu 358
PhD Student, University of Bucharest 358
DUILIU ZAMFIRESCU- TITU MAIORESCU, THE EPISTOLARY GENRE 367
Roxana Florina Căprescu (Nicuț) 367
PhD Student, University of Pitești 367
THE LYRICS OF PANAIT CERNA UNDER THE INFLUENCE OF POPULAR POETRY 376
Valentina-Luminița Tanasaciuc (Carp) 376
PhD Student, ,,Dunărea de Jos" University of Galați 376

THE EPIC AND DRAMATIC APPROACH IN VALERIU ANANIA'S WORK 381
Gabriela Fendrihan (Buta) 381
PhD Student, UMFST Târgu Mureș 381
INFLUENCES OF CEREMONIAL LITERATURE. REPRESENTATIONS OF POWER 389
Mihaela Necula 389
PhD Student, "G. Călinescu" Institute of Literary History and Theory, Romanian Academy 389
CONTRIBUTIONS TO PARAENESIS DEVELOPMENT IN OLD ROMANIAN CULTURE 399
Mihaela Necula 399
PhD Student, "G. Călinescu" Institute of Literary History and Theory, Romanian Academy 399
IMPERCEPTIBLE MUTATIONS IN VASES COMMUNICANTS OF AUDE 405
Anca Murar 405
PhD 405
EGOTISM AND DEATH CONSCIOUSNESS 409
Cosmina Andreea Roșu 409
PhD, University of Pitești 409
BETWEEN MYTH AND FANTASY IN NICOLAE VELEA'S PROSE 417
Georgiana-Elisabeta Panait (Baciu) 417
PhD, ,,Transilvania" University of Braşov 417
LONGING – A STRIKING FEATURE OF THE LYRICS OF E. AR. ZAHARIA 422
Simona-Diana Ienciu 422
PhD, „Emanuel" University of Oradea 422
VERONICA FOCȘENEANU (LEVIȚCHI): LUMINA CUVINTELOR ALESE ȘI CĂRȚILE DE SUFLET 427
Luiza Catrinel Marinescu 427
Universitatea Sf Kliment Ohridsky, Sofia Bulgaria; 427
Institutul Limbii Române, București, România. 427
MAPPING SPACE, PLACE, MONEY AND DREAMS IN MODERNIST AMERICA IN SCOTT FITZGERALD'S *THE GREAT GATSBY* 435
Associate Professor Florian Andrei Vlad 435
Ovidius University of Constanta 435
THE PHILOSOPHICAL LANGUAGE AND METAPHORS IN LUCIAN BLAGA'S VISION 441
Cristina-Dana Popescu 441
Lecturer, PhD, Ovidius University of Constanța 441
GEOMETRIC MOTIFS IN FOLK ARTGEOMETRIC MOTIFS IN FOLK ART 447
Dorina Coravu 447
PhD Student, University of Craiova 447

CONTEMPORARY ROMANIAN PROSE. BETWEEN REALITY AND FICTION

Iulian Boldea

Prof., PhD, UMFST Târgu Mureș

Abstract: Contemporary Romanian prose, which we tried to comment on from the perspective of some important representatives (Petru Cimpoeşu, Nichita Danilov and Florina Ilis) is distinguished by a permanent mirroring of reality and fiction, but also by an evaluation of history with the contest a nostalgic memory, with a strong moral imprint and an indisputable symbolic relaxation.

Keywords: prose, memory, reality, fiction, history

Petru Cimpoeşu, unul dintre cei mai semnificativi prozatori români de azi, a debutat editorial în 1983, cu *Amintiri din provincie*, după care scriitorul a publicat cărţile *Firesc* (1985), *Erou fără voie* (1994), *Un regat pentru o muscă* (1995), *Povestea Marelui Brigand* (2000), *Simion liftnicul. Roman cu îngeri şi moldoveni* (2001), *Christina Domestica, Vînătorii de suflete* (2006) şi *Nouă proze vechi. Ficţiuni ilicite* (2008). *Simion liftnicul*, rămâne cel mai semnificativ roman al lui Petru Cimpoeşu, scriitor despre care Dan C. Mihăilescu spune că este un „atlet al parodiei fabulatorii, al deriziunii jubilative şi ambiguităţii ironice".

Bărbați fără degete și alte amintiri penibile (2019) e un volum eterogen în aparenţă, fiind alcătuit din exerciţii stilistice, texte evocatoare, articole şi confesiuni, din naraţiuni inedite, texte în care se îmbină ludicul, ironia, parodia şi gravitatea reflecţiei existenţiale. Există în aceste texte o anume dezinvoltură a expunerii, prin care acumularea de personaje şi alcătuiri ale lumii sunt inserate în scenografia structurărilor textuale. În sfera „amintirilor penibile" accentul autobiografic este evident, în timp ce texte se impun prin timbrul lor conceptual, dar şi prin tentaţia autoreflexivităţii, a privirii în oglindă. Există în repertoriul epic al acestor texte o obsesie a acumulării unor gânduri, idei, scene, imagini care conduc la o viziune coagulantă asupra realului şi asupra ficţiunii, scriitorul preferând diversitatea, eterogenitatea, ritmul alert, stilul precis şi convulsiv sau atitudinea promptă, adesea radicală. În partea a doua a cărţii sunt reunite o serie de ficţiuni ilicite, prima şi a treia parte prezentând secvenţe biografice, idei cu privire la statutul literaturii, căci Cimpoeşu este foarte atent la avatarurile realului, dar şi mai atent la metamorfozele textului propriu, cu o sensibilitate la striaţiile ficţiunii, în conformitate cu afinităţile scriitorului, cu idiosincraziile sau cu forţa sa inepuizabilă de invenţie. Sunt texte ce derivă din curiozitatea insaţiabilă a scriitorului, din starea sa de mirare continuă în faţa spectacolului unui cotidian în perpetuă ebuliţie, dar şi din nevoia de a structura, din perspectiva unor mitologeme personalizate, atitudini, emoţii, întâmplări de fiecare zi, prin care cotidianul capătă o aură a ficţionalităţii, gravitatea şi sarcasmul fiind incluse în sfera parodicului. Scriitorul pare indiscret atunci când recapitulează episoade ale intimităţii, într-un divers dialog cu sine, cu textele proprii şi cu ceilalţi, căci, prozele lui Petru Cimpoeşu se regăsesc la graniţa dintre ficţional şi nonficţional, fixând proteismul existenţei, vorbind cititorilor despre policromia cotidianului (târguri de carte, debuturi şi debutanţi, canonul literar, colegi şi călătorii, globalizare şi kitsch, călătorii şi

afaceri) şi despre statutul său de scriitor. Literatura pare astfel a avea un rol kathartic, în măsura în care scriitorul este un „gestionar al mitului", iar romanul e un „mit desacralizat".

Naraţiunile din partea a doua a cărţii sunt semnificative pentru concepţia şi condiţia celui care scrie, fiecare text distingându-se printr-un nucleu etic, o semnificaţie morală, o fabulă camuflată. *Vibraţii* este o parabolă a călătoriei, accentul fiind plasat asupra percepţiei vizuale prin vibraţii. Aici, Sergiu, un orb, conturează trasee turistice insolite, într-un spaţiu narativ în care văzutul şi nevăzutul se înfruntă permanent. În *Bunici* e redată o confruntare între nepot şi bunici, prozatorul detaliind o înstrăinare narcisistă, căci nepotul rămâne captiv al imaginii sale din oglindă prin îndepărtarea progresivă de trecut. Naraţiunea redă, astfel, un acut sentiment de incomunicabilitate şi maturizare („Sunt momente când încerci să admiţi că acela erai tu sau măcar cineva care are legătură cu tine"). În *Bărbaţi fără degete* regăsim ritualul unui dialog între prezent şi trecut, prin intermediul unei memorii amăgitoare în care se resimte tentaţia impostorii, în măsura în care pasiunea celor doi bărbaţi pentru Silvia posedă o ambiguitate derutantă, o mixtură de stări afective contradictorii (gelozie, patos, trădare, meschinărie şi ipocrizie, inocenţă şi culpabilitate). În celelalte două proze relevantă este drama părinţilor, captivi ai unui destin însingurat şi nefericit, realitatea fiind aici doar o acumulare a unor fapte şi întâmplări ilogice şi incoerente.

Oscilaţia între realitate şi ficţiune consolidează statutul acestor texte epice cu identitate literară incertă. Primul text, *Cu inimă bună*, este o naraţiune explicativă, bazată pe striaţiile memoriei, în care apelul la autobiografie şi la propriul trecut sugerează funcţionalitatea estetică a unor mecanisme ale construcţiei şi deconstrucţiei textuale, într-un volum alcătuit din anecdote, întâmplări, confesiuni, dialoguri şi discursuri teoretice autoexplicative. Prima secţiune a cărţii, *Semificţiuni*, dar şi prima semificţiune au darul de a dezamorsa convenţiile stereotipe ale genului autobiografic, într-un dialog al autenticităţii şi artificiului teoretic, al realităţii şi ficţiunii. Spontaneitatea, autenticitatea evenimentelor reprezintă forme şi repere esenţiale ale scriiturii, alimentate constant de trăiri, experienţe ale trecutului, sau de meandrele memoriei afective – etape incontestabile ale modelării imaginii sale despre sine şi despre lume, prin texte, contexte, confesiuni şi notaţii. În *Înger odihnindu-se. Frumoşii ani '90*, naraţiunea se bazează pe un dialog implicit între realitate şi ficţionalitate, dar şi printr-o inventariere a unor noţiuni şi teme ale postmodernităţii (inteligenţa artificială, inteligenţa emoţională, analfabetismul funcţional, lumile alternative etc.: „Într-un anumit sens, putem spune că, oricât ar evolua, inteligența artificială va rămâne analfabetă funcțional, fiindcă nu va conștientiza niciodată cu adevărat semnificația cuvintelor." Textele lui Petru Cimpoeşu răzbate se remarcă prin spirit ludic, ironic şi autoironic, dar şi printr-o intransigenţă a refuzului convenţiilor, printr-o libertate deplină a fanteziei, tentaţia fragmentarismului, prin accentele ludice şi parodice sau incursiunile în universul periferiei, explorările trecutului din irealitatea imediată, aşa cum se derulează acesta în culisele discursului anamnetic. Repudierea stereotipiilor şi poncifelor reiese şi din *Scrisoare către un tânăr din provincie*, discurs incomod referitor la policromia morală a lumii literare, cu idei şi meditaţii referitoare la condiţia reală a scriitorilor. *Adio, domnule Bălăiță!* e un text cu alură tragică în care scriitorul descifrează dramatismul existenţei prin decuparea unor detalii aparent fără semnificaţie („Văd că relatarea mea se tot lungeşte, dar nu-mi pot reprima tentația de a vorbi despre toate nimicurile astea"), mărturisindu-şi incapacitatea de a reda imaginea unui „alt George Bălăiță decât acela oficial, din scrierile şi interviurile lui".

Cartea lui Petru Cimpoeşu redă, într-o viziune halucinantă, condiţia omului, a scriitorului integrat într-o istorie delirantă şi în „semirealitate" („Somnambuli, mereu lipsiți de prezent, trăim în semirealitate"). Construindu-şi şi deconstruindu-şi cu fervoare semificţiunile, Petru Cimpoeşu recurge la scenografia unui imaginar ludic şi parabolic extensiv, din care se naşte iluzia unei naraţiuni care îşi cunoaşte şi îşi acceptă propriile limite şi beneficii, într-un joc lucid al experimentelor şi strategiilor fabulatorii tipic postmoderne.

Istoria ca labirint

În *Ambasadorul invizibil: roman în şase tablouri* (2018) Nichita Danilov rezumă avataruri, forme, dimensiuni diverse ale literaturii şi ale istoriei, într-o configuraţie labirintică a livrescului, romanul fiind structurat printr-o reţea intertextuală amplă, ce reflectă întrepătrunderea intimă între trăire şi ficţiune, între mecanismele opresive ale istoriei şi intimitatea eului ultragiat. Fascinaţia povestirii reiese, aici, dintr-un tumult al întâmplărilor, evenimentelor şi faptelor, o voluptate a reprezentării dialogului dintre prezent şi trecut sau dintre eu şi lume: „Nu te teme, nu bat câmpii. Nu vrei să asculţi istoria până la capăt? Sunt cât se poate de lucid. Şi nici memoria nu m-a părăsit, n-ai grijă. Dimpotrivă, cu cât îmbătrânesc mai mult, cu atât îmi aduc aminte de mai multe. Deseori mă trezesc vorbind despre lucruri şi oameni pe care nu i-am cunoscut. Pe calea unor unde necunoscute, îmi vin în memorie întâmplări pe care nu le-am trăit şi nici nu mi-au fost povestite de cineva. Cred că exista unele momente când mintea noastră devine extrem de receptivă. Eu cred că suntem sau, mai bine zis, am fost înzestraţi cu simţuri care pot accede la memoria ancestrală“.

Cotidianul, cu inervaţiile sale pitoreşti, are multiple rezonanţe în spaţiul ficţionalităţii, prin farmecul istorisirilor prin care povestaşul Evgheni Lein redă spaţiul abisal şi labirintic al Uniunii Sovietice şi al Rusiei postcomuniste, prin diverse modalităţi ale consemnărilor nonficţionale (decupaje din articole de ziar, dialoguri, descrieri macabre, precum în naraţiunea *Anghilele* etc.). În calitate de ziarist, Lein este de fapt un călător, un peregrin aflat în căutarea insolitului: „Am călătorit mult de la o graniţă la alta a imperiului. Am stat de vorbă cu mulţi oameni, am auzit multe istorii şi am asistat, în calitate de ziarist, la nenumărate procese. Unele de-a dreptul stranii. Stând aici, pe malul oceanului, mi-a revenit în minte un caz care s-a petrecut prin anii ’80. Ajunsesem în Lituania, într-un orăşel situat pe ţărmul Mării Baltice, Palanga. Probabil n-ai auzit de el. Eu însă îl cunosc foarte bine“. Povestea pescarilor ce utilizează cadavre pentru a prinde anghile stă sub semnul unui efect al miraculosului: „Şi totuşi, povestea anghilelor nu se termina aici. De ce nu mă întrebi ce s-a întâmplat cu ele? Unde au ajuns? Ei bine, de ajuns au ajuns în gâtlejul unor oameni respectabili. Şi care a fost efectul? Efectul a fost unul uluitor. Se pare că bătrânul suferise de cancer la plămâni. /…/ Ei bine, şi aici intervine elementul miraculos, conform relatărilor apărute în presa vremii, s-a constatat că, în proporţie de optzeci la sută, pacienţii care sufereau de această boală s-au vindecat consumând carne de anghila. În ei, sufletul lui Balanzaizis prindea o nouă viaţa…“.

Aceste şase tablouri narative redau reprezentările iluziei epice postmoderne, transpunând cititorul pe o scenă imaginară, cu evenimente ce se derulează cu rapiditate, naratorul devenind un fel de *ambasador invizibil*, ce retrasează liniile de forţă ale propriei biografii cantonate la ambasada Rusiei dintr-o ţară baltică, unde Lein, fost gazetar este în vizorul serviciilor de spionaj. Aici, diplomatul trăieşte o experienţă inedită, alături de un şofer, Bantos, ambasadorul invizibil: „- Deocamdată, eu sunt singurul dumneavoastră subaltern…/ – Dumneavoastră, subaltern?! Am impresia că-i invers… replicam, căutând să-i intru în voie/ – Cine ştie, răspundea şoferul, e posibil să aveţi dreptate. Ştiţi cum e la ambasada… Tot ce se vede e doar de faţadă”. Prozatorul demontează aici un mecanism al iluziilor şi reveriilor ficţionale, care camuflează adevărul faptelor, ascuns sau parţial dezvăluit, zvonul despre acest ambasador invizibil nefiind decât o mărturie a acestor coridoare de oglinzi în care realitatea, ficţiunea, prezentul şi trecutul se întretaie. La fel de incitantă este povestirea lui Alexei, un nebun care crede că este fiul ultimului ţar al Rusiei (*O zi din viaţa lui Vladimir Ilici. Blestemul Casei Romanovilor*“). *Ambasadorul invizibil* este un roman alcătuit din detalii pitoreşti, accente ale livrescului, reprezentări intertextuale şi o doză importantă de minimalism insolit, în care personajele istorice (Cezar, Ivan cel Groaznic,

Petru cel Mare, Dimitrie Cantemir, Vlad Ţepeş, Dante, Shakespeare, Lenin şi Stalin) participă la un spectacol carnavalesc, narativitatea însăşi fiind dominată de fantasme şi arabescuri ale imaginarului, cu amprenta fantasticului, a realismului magic sau a unor acolade onirice textualiste.

Prozatorul exprimă, în naraţiunile sale, fragmentarismul unui real aleatoriu, reunind, din frânturi de destin şi ecouri de existenţă, un spaţiu epic autentic, în care viaţa şi opiniile lui Evgheni Lein, protagonistul naraţiunii, se integrează în mod spontan, romanul transformându-se într-o meditaţie asupra istoriei, personajele fiind prinse în acoladele jocului paradoxal al timpului, prin care destinul lor se dovedeşte alcătuit din acceptare şi refuz, din avansuri lente şi reculuri rapide. Nichita Danilov fixează pe pânza epicului coşmarul utopiilor secolului XX, redând avatarurile insidioase ale puterii, situate dramatic într-un spaţiu de ruptură, între imanenţă şi transcendenţă, într-un demers narativ care nu e lipsit de reverberaţiile dezbaterii morale dostoievskiene. Istoria este o scenă a anomiilor şi tulburătoarelor tragedii ale umanului, alcătuită din lumini şi umbre, din confruntarea unor contrarii de neconciliat (adevăr/ minciună; îngeri/ demoni; existenţă/ neant; materie/ spirit). În acelaşi timp, într-un astfel de spaţiu halucinant, personajele sunt locul de desfăşurare a unor dileme tulburătoare în care răul, destinul istoric, suferinţa divorţului dintre materie şi spirit capătă dimensiuni halucinatorii: „Alteori mă trezesc întrebându-mă în sine mea: oare totul nu-i decât materie? Şi dacă totu-i materie, atunci cui folosesc cuvintele şi stările ce ne animă sufletul? Şi, în fond, ce este sufletul? (…) Sunt tulburat. Mă întreb ce ar trebui să facem şi nu găsesc nici un răspuns…".

Memoria, ca repertoriu al resemantizării trecutului sau prin intermediul încifrării anamnetice a faptelor, evenimentelor şi figurilor Istoriei reprezintă un topos epic privilegiat. Cu concursul memoriei, evenimentele sunt recuperate, nucleele semantice ale romanului transformându-se în fragmente de memorie şi de ficţiune prin care se construieşte întreaga infrastructură narativă, într-un registru arhitectural dominat de simetrii, asimetrii, sinuozităţi şi glisări, desenându-se astfel o metafizică a istoriei alcătuită din tectonica efemerului şi simbolistica travestiului carnavalesc: „Deseori mă trezesc, mărturiseşte la un moment dat Lein, vorbind despre lucruri şi oameni pe care nu i-am cunoscut. Pe calea unor unde necunoscute, îmi vin în memorie întâmplări pe care nu le-am trăit şi nici nu mi-au fost povestite de cineva. Trăiesc uneori senzaţia că fragmente de timp şi de spaţiu se rup din bolta ancestrală a cerurilor şi-mi invadează creierul în momente de oboseală. (…) Eu cred că suntem sau, mai bine zis, am fost înzestraţi cu simţuri care pot accede la memoria ancestrală. Numai că civilizaţia ne-a anihilat aceste simţuri. Din când în când însă, anumiţi centri de pe scoarţa noastră cerebrală se trezesc la viaţă. Şi atunci se produce revelaţia. Comunicarea cu trecutul său cu viitorul. Sau cu prezentul îndepărtat în spaţiu". Goluri şi plinuri, adâncimi afective şi tabloul dezolant al dezordinii concretului, acestea sunt componentele romanului lui Nichita Danilov, un roman despre istorie, individ şi paradoxurile temporalităţii („Viitorul e mai limpede decât trecutul"), despre văzute şi nevăzute, un roman scris într-un registru stilistic mobil, fragmentar, sedus de iluziile eului şi de avatarurile unei istorii declinante.

Meandrele ficţiunii

Pentru Florina Ilis, cărţile sunt imagini sau măşti care ascund şi revelează totodată adâncurile eului. Primele romane (*Coborârea de pe cruce, Chemarea lui Matei şi Cruciada copiilor*) se individualizează prin timbrul narativ spontan, îmbinând libertatea expunerii, naturaleţea confesiunii şi meandrele fluxului cotidianului. *Cinci nori coloraţi pe cerul de răsărit* şi *Vieţile paralele* se coagulează pe fundalul corespondenţei dintre document şi ficţiune, prin echilibrul evocărilor şi energiile autenticităţii. Referindu-se la *Vieţile paralele,* cartea despre Eminescu, Florina Ilis îşi asumă voluptatea scriiturii, ataşamentul faţă de

plăcerea rostirii sinelui şi a lumii: „Scriind, însă, m-am ataşat în aşa măsură de subiect încât nu-mi doream să-i mai pun punct. Dacă a ieşit o carte atât de *monumentală* asta se datorează numai vocaţiei mele de a-mi prelungi la nesfârşit o plăcere care mă bucură cu adevărat şi fără de care nu aş putea să trăiesc, scrisul." Inclinaţia prozatoarei pentru reverberaţiile trecutului, pentru rememorare, pentru evanescenţa clipelor care nu mai sunt este indiscutabilă, astfel încât întâmplările şi vocile trecutului sunt recuperate cu elan creator frenetic, prozatoarea dorind să confere lucrurilor „o nouă înfățișare, cumva inefabilă și, cu ajutorul cuvântului potrivit, adevărată, de neuitat". Adevărul este astfel greu de asumat, el e document şi ficţiune epică, situându-se în spaţiul arhivei, prin descrieri detaliate, într-un elan depoziţional completat de fervori imaginative. Adevărul lumii se află, aşadar, mereu în căutarea unui alt adevăr, ficţional.

În romanul *Cartea numerilor* (2018) recursul la adevăr se completează cu simbolistica destinului, dedus dintr-un sentiment al apartenenţei şi din spectacularul istoriei tentaculare. *Cartea numerilor* este cronica a două familii, în care sunt inventariate mai multe generaţii suprapuse, într-un joc permanent al trecutului şi prezentului. Incipitul are o cadenţă gravă, un timbru solemn, revelator: „La început a fost tata. Tatăl meu, Ioachim. Dar, mai întâi de tatăl meu, a fost tatăl tatălui meu. Gherasim. Bunicul meu. […] Și tot așa mai departe până în ziua fericită dintâi". Universul epic e configurat „din punctul cel mai îndepărtat al viitorului", astfel încât ordinea cronologic-obiectivă de la început (iubirea dintre Ioachim şi Ana), este înlocuită apoi cu o perspectivă interiorizată, din care se naşte înfiorarea acestei „vrăjite cântări" care „face ca anii să se adune șirag, să se adune mărgele (ca în doine)". Recuperarea evenimentelor unei istorii delirante - al doilea război mondial, comunismul, postcomunismul, fragmente de timp şi de trăiri, scenografii şi secvenţe documentare, toate se concentrează în jurul unor destine individuale a căror detentă simbolică depăşeşte metamorfozele realului anodin. *Cartea numerilor* se justifică prin nevoia imperioasă de a reconstitui un trecut greu de prins în perimetrul memoriei, căutându-se „propriile noastre rădăcini pentru a supraviețui și a transmite urmașilor povestea trecutului", în măsura în care pierderea ei periclitează chiar viitorul fiinţei. Fascinaţia anamnetică a fiinţei e percepută ca o „poveste prin care o comunitate poate fi ținută împreună chiar și în fața nenorocirilor istoriei", trecutul fiind „un text greu descifrabil căruia te străduiești să-i dai un sens, să afli ce a vrut să spună autorul anonim, Timpul". Proza Florinei Ilis se individualizează şi prin jocul dintre aparenţă şi esenţă, printr-un aspect de palimpsest al naraţiunii, care dezvăluie pe măsură ce ascunde, construcţia epică relevând o subtilă cunoaştere a lumii, a trecutului, dar şi a mecanismelor şi strategiilor sale ficţionale. Părinţi, bunici, străbunici stau sub zodia unui destin al povestirii, căci sentimentul apartenenţei şi revelaţiile genealogiilor, simţul zidirii şi succesiunea vârstelor şi a generaţiilor reprezintă dimensiuni ale lumii rememorate printr-o exemplară conştiinţă de sine şi o conştiinţă a propriilor cuvinte, a naraţiunii şi a raţiunii totodată, căci imaginarul, luciditatea şi memoria se întrepătrund într-un desen de o halucinantă alcătuire. Numirile sunt prezumţii ale adevărului, percepţiile vizuale focalizându-se asupra unor detalii insolite sau banale, aşteptate sau neaşteptate, precum în sugestiva scenă a dansului Anei: „Apoi, totul se opri și, când muzica încetă, mamei i se păru că brațele vânjoase ale vântului ce-o purtaseră până atunci în înălțimi uluitoare o abandonară brusc, făcând-o să aterizeze în mijlocul unui cuibar aglomerat, de a cărui larmă nu fusese conștientă pe timpul jocului. Puțin ametită, ca la risipirea unei vrăji, se uită în jur, încercând parcă să înțeleagă unde se află."

Romanul Florinei Ilis reuneşte astfel nume, figuri, fapte, evenimente şi voci ale Istoriei, oferindu-ne o lectură posibilă a unei lumi trecute, abia perceptibilă prin lentilele memoriei, cartea numerilor reprezentând, ca în numerii biblici, un recensământ recuperatoriu al neamurilor, efectuat prin prisma prezentului, un recensământ în care documentul şi imaginarul, golurile şi plinurile coexistă, cum notează prozatoarea: „Dacă, din lipsă de documente scrise, date fiind împrejurările, voi imagina acolo unde informațiile prea puține

nu-mi ajung, cititorul, îngăduitor, mă va ierta, fiindcă în cartea numelor, pentru ca numele să nu se topească în uitare, devenind asemeni crucilor înnegrite de timp, strâmbe şi mute, m-am străduit să iscodesc oamenii şi lucrurile, făcând din nimic şi câteva metafore mai mult şi, sporind cu toate câte le-am auzit şi le-am crezut, voi face ca şi puţinul despre neamul meu şi despre neamul nostru să nu se piardă şi să nu fie de pagubă celor ce vin." Recuperarea narativă a celor patru generaţii, pe parcursul a o sută de ani, reprezintă un periplu în spaţiul nesfârşit al Istoriei şi al înfăptuirilor ei, dar reprezintă şi un recurs la mit, la instrumentarul magic al limbajului, cu rosturi şi deprinderi anamnetice, cu resurse morale şi referenţiale acute, ilustrativ fiind un fragment cu rol de *mise en abîme* în care se reflectă mecanismele lăuntrice ale epicului: „Să menţionez în treacăt tema tezei tânărului care să fie relaţia cu pământul a românilor din Transilvania de-a lungul celor patru perioade istorice mari: perioada de dinainte de Unire şi până la Reforma agrară, apoi perioada interbelică, perioada comunistă şi perioada de după 1989. În cele patru perioade istorice mari (…) se afirmă patru tipuri de generaţii de ţărani şi atitudini: e mai întâi generaţia luptătorilor, a celor din preajma Unirii, care au luptat şi au dobândit pământ, ca, de pildă, străbunicul Petre Barna, urmează apoi generaţia interbelică, a beneficiarilor, ca bunicul Gherasim, adică a celor ce au muncit, agonisind mereu şi sporind moştenirea taţilor, dar i-a prins războiul. Ar urma generaţia născută în timpul sau imediat după al Doilea Război, a celor care n-au primit nimic din moştenirea părinţilor, pe care i-aş numi generaţia dezrădăcinaţilor, din care face parte şi tatăl meu, Ioachim, şi pe care comuniştii i-au deposedat de avere şi, rupându-i de ideea posesiei pământului, i-au făcut ţărani cooperatori. În fine, e generaţia noastră, a celor care, după 1989, s-au trezit cu tot pământul în braţe, generaţia recuperatorilor. Sau cum să le spun?!". Parafraze, colaje, paralelisme, inserturi intertextuale, exerciţii ludice şi accente grave concură la configurarea unei cărţi a genealogiei, posterităţii şi memoriei, în care acceptarea, revolta, vina, răscumpărarea şi mântuirea trasează coordonatele unei arhitecturi a destinului şi genealogiei. Se intersectează aşadar vieţi, scene şi istorii, în caligrafia de tip palimpsest a scriiturii Florinei Ilis, seducătoare, subtilă şi catifelată.

Proza românească de azi, pe care am încercat să o comentăm din perspectiva unor reprezentanţi importanţi (Petru Cimpoeşu, Nichita Danilov şi Florina Ilis) se remarcă printr-o permanentă punere în oglindă a realităţii şi ficţiunii, dar şi printr-o evaluare a istoriei cu concursul unei memorii nostalgice, cu amprentă morală apăsată şi cu detentă simbolică incontestabilă.

BIBLIOGRAPHY

Nicolae Bârna, *Profil critic. Petru Cimpoeşu*, în revista „Apostrof", nr. 3 şi nr. 4, 2003; Iulian Boldea, *Ficţiunea ca document uman,* în revista „Apostrof, nr. 4, 2019; Iulian Boldea, *Istoria ca labirint,* în revista „Apostrof, nr. 3, 2019; Iulian Boldea, *Fragmente despre irealitatea imediată,* în revista „Apostrof, nr. 7, 2020; Iulian Boldea, *Proza lui Petru Cimpoeşu. Ficţiunea cu răspundere limitată*, în revista „Dialogica", nr. 2, 2020; Sanda Cordoş, *Scara păcătoşilor*, în revista „Vatra", nr. 11-12, 2003; Gelu Ionescu, *Târziu, de departe*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2012; Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2008.

I.D. SÂRBU AND THE DYSTOPIA OF THE LIVED TIME

Maria-Mina Rusu

Prof., PhD, "Apollonia" University of Iași

Abstract: In the space of Romanian literature from the communist period, a well-defined place has the creation of a drawer, with an accepted character of literary document, which attests not only the social condition of the common man, but also the condition of the man of culture whose creation has always been under scrutiny. censorship. The utopian mundane model created behaves as a refuge, but also as a chimera that supports the state of failure in which the human being sinks, in the aspiration for a chimerical absolute. The utopias of literature must be put in contact with the social ones, being a reflection of them, with a high degree of fidelity.

Keywords: topos, dystopian, exile, social utopias, communism

Lumea pe dos

Religios, social și literar, textul utopic este unul edificator, construind, în plan ficțional, modelul perfect/perfectibil al lumii. În sfera religiei, construcțiile utopice au la bază un imaginar *topos divin*, produs prin înglobarea valorilor universale consolidate în spiritul mitic al raiului evocator, nostalgic, al vârstei de aur a omenirii. În fapt, utopiile din spațiul literaturii au țesătura simbolică între *u-topia* (*țara de niciunde*), *dis-topia (haosul)* și *eutopia* (*locul bun*), spațiu cu o identitate himerică, dar funcționând social și psihologic drept reper existențial, la care se raportează *starea de bine visat* a omenirii. În fapt, *eutopia* reprezintă un standard social cu funcționalitate constructivă în procesul devenirii umane, o aspirație fără de care prăbușirea morală și izolarea socială pot copleși destinele, claustrându-le sufocant. În regimurile totalitariste, între clișeele declarative (limbă de lemn sau vorbe în vânt), care promit o lume minunată, nouă, multilateral dezvoltată, în care fiecare va avea tot ce își va dori (comunismul deplin) și realitatea socială distanțele erau incomensurabile, astfel încât omul era năucit, pendulând între promisiuni și absurdițăile care îi ornamentau viața trăită. Spiritul gregar uniformiza lumea, trăind de pe o zi pe alta, amăgindu-se cu speranța că mâine va fi mai bine.

În acest mecanism de disoluție dirijată a ființei umane, viața se țesea cu mișcările monotone ale unui pendul, între *utopia* visului de bine absolut și *distopia* construită pe fondul degringoladei unei lumi în derivă, aflată clipă de clipă sub amenințarea disoluției. Camuflat de bunele intenții declarate ale conducerii regimului totalitar, *absurdul* era, în realitate, eșafodul care îi aștepta pe cei verticali, necomplăcându-se în minciună și respingând răsturnarea sistematică a valorilor. Pentru aceștia, salvarea o reprezenta *exilul*. În acest surghiun asumat, au activat intelectuali cărora regimul comunist le pregătise detenția, ca etapă premergătoare exterminării. O lume pe dos, ipocrită, față de care intelectualii autentici aveau datoria să reacționeze, ca formatori de opinie, astfel încât utopiile care se nășteau din promisiunile regimului să fie disipate, înainte de a ajunge să creeze monstruozități care să mutileze socialul, prin falsitate și dictatură.

Et in Balcania ego

În Cercul Literar de la Sibiu, mișcare culturală a tinerilor intelectuali care-și revendicau rădăcinile de la Blaga, D.D. Roșca, Liviu Rusu, prezența lui I. D. Sîrbu este una singulară. Nu doar pentru atitudinea față de istoria vremurilor pe care le trăia, ci și pentru că, spre deosebire de ceilalți cerchiști, Gary a rămas în istoria literaturii, mai ales pentru că, neacceptând să-și autocenzureze producția literară, astfel încât să treacă de cenzura comunistă, mare parte din opera sa romanescă nu a văzut lumina tiparului în timpul vieții lui, rămânând discretă în sertar, până la căderea regimului comunist. Opera publicată, în mare parte, postum, la puțin timp după moartea autorului, a generat opinii diverse ale criticii literare[1].

O constantă a creației sale este că biografia și opera se împletesc și se susțin reciproc, se construiesc și reconstruiesc chiar, I. D. Sîrbu fiind o prezență singulară, controversată, în spațiul literaturii din perioada comunistă. Să fi realizat doar o cronică a vremurilor trăite ar fi fost un gest banal de observator al timpului evenimențial. El a apelat, aproape cantemiresc[2], la o profundă simbolizare a regimului totalitar și a manierei acestuia de a șabloniza lumea, de a o forța să se complacă într-o cadență dictatorială, pe care omul să o perceapă ca pe o comoditate ontologică, în care să-și sincronizeze existența, supus cu sfințenie legii plafonului maxim. O replică nouă a ***Istoriei hieroglifice***, mai devoalată, însă, mai directă, astfel încât nu ar fi putut trece de cenzura comunistă, spre publicare. Literatura scrisă de I. D. Sârbu este o formă de rezistență prin cultură, avându-și filonul în școala maestrului său, Lucian Blaga, pe care a refuzat să-l trădeze, atunci când regimul i-a cerut asta. Un gest de maximă verticalitate, prin care autorul și-a dezvăluit principiile fundamentale în existența lui culturală. Undeva, în corespondența sa cu Virgil Nemoianu[3] face o mărturie tulburătoare a destinului său asumat cu demnitate: *Vreau să-ți spun că mă consider destul de bine – și din inimă – pregătit religios pentru acest prag albastru peste care am început să și trec. Cred că din punct de vedere filosofic, acum, la 70 de ani ai mei, pot spune cu ironie, că am câștigat absolut toate bătăliile mele teoretice pierzându-mi desigur, viața, cariera, opera*. O coincidență deasupra puterii de înțelegere a firescului a confirmat destinul său emblematic, construit și reconstruit din împletirea biografiei cu opera. Moartea lui biologică s-a petrecut ritualic, în data de 17 septembrie 1989, fiind o viziune asupra celor care aveau să se întâmple exact peste trei luni la Timișoara – începutul căderii regimului totalitar al cărui victimă a fost și I. D. Sârbu. Și din același ritual a făcut parte, fără putință de tăgadă, și premiera spectacolului Arca Bunei Speranțe, al cărei gong de ridicare a cortinei a coincis cu momentul eliberării lui Gary de regimul totalitar care l-a sufocat. Însăși viața autorului a fost un ritual de lepădare de umilințe întru păstrarea demnă a identității. Un ritual care, prin arta cuvântului, a exorcizat totalitarismul. Creația lui I. D. Sârbu a fost un exercițiu continuu de a elibera, prin cultură, lumea captivă în spațiul comun, claustrofob al comunismului. O ipoteză ar fi că scrierile sale, dacă ar fi fost publicate în timpul vieții, ar fi grăbit căderea regimului, prin trezirea cititorilor la realitatea crudă și distrugătoare a ființei umane.

În anul 1989, înainte de Sărbătorile Pascale, pe 30 aprilie, în *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal*, I. D. Sîrbu nota: *Și noaptea târziu – Joia Mare 1989 – realizez cu înfiorare și spaimă că am pierdut definitiv o mulțime de valori și realități ce făceau organic parte din ființa mea. Am*

[1] Despre I.D. Sîrbu, au scris Eugen Simion, Virgil Nemoianu, Paul Cernat, Antonio Patraș, Bogdan Crețu, Nicolae Oprea, Adrian Dinu Rachieru, Andrei Simuț ș.a.

[2] Între 1703-1705, Dimitrie Cantemir scrie *Istoria hieroglifică* sub forma unei alegorii, pentru prezentarea unui peisaj de epocă, în care el însuși a fost implicat, înțelegerea mesajului fiind condiționată de cunoașterea cheii de lectură.

[3] *Scrisoare către Virgil Nemoianu*, în *Traversarea cortinei*, Editura de Vest, 1994, p.535

pierdut ”colonia copilăriei”, peisajul, apele, munții; am pierdut părinții mei, rudele, prietenii – dar și Cerul, transcendentul, substanțele și esențele cu care funcționam intelectual. Am pierdut încrederea în filosofie, popi, politicieni; încrederea în convingeri, idealuri, valori, scop; am pierdut total încrederea în Omenire și Istorie – iar Europa o consider fum și amăgire de sfârșit de veac. Am pierdut total mândria mea cetățenească, socială, etică, religioasă; îmi detest neamul și Balcania asta mi se pare o simplă scuipătoare a marilor puteri. Numai încrederea în Limbă, Bunătate și Jertfă nu le-am pierdut. Printre ele, ca un copil, refac, în fiecare zi, jucăria asta care se cheamă SPERANȚĂ.[4]Este o concluzie a traiului în comunism, o sinteză a istoriei unei epoci absurde din existența omenirii, cu aplicații pe România, țara natală în care, paradoxal, a fost exilat. De fapt, în toată filosofia exilului, I. D. Sîrbu nu și-a proiectat niciodată plecarea din țară. El și-a construit o cochilie în care s-a retras treptat. Fizic, locul exilului său a fost Craiova, topos camuflat de simbolica cetate Isarlâk. Motivându-și-l, scriitorul demonstrează sieși legitimitatea exilului, ca șansă de supraviețuire cu încăpățânare, în spațiul național cucerit de totalitarism. Este un soi de autosugestie care l-a susținut moral în fața absurdităților regimului.

Pierderea valorilor este primul element despre care scrie în jurnal, în seara de 30 aprilie 1989, punând-o simbolic, în simetrie cu Speranța. Între aceste două repere, Balcania, spațiu împestrițat de istorie, este un toponim cu rol simbolic pentru o societate distopică, în care *absurdul* și *haosul* sunt stări de fapt dominante. Se confesează, se justifică, se apără și recunoaște pierderea neamului, care a determinat metamorfoza *singurătății* într-o stare de *singularitate* care îl definește. Această nouă stare asumată îi produce lui I. D. Sîrbu pierderea treptată a încrederii care în realitate înseamnă pierderea valorilor autentice, până la disoluția bătrânei Europe, pe care o consideră *fum și amăgire*. O confesiune se naște în finalul însemnării din jurnal, construind un triunghi protector, un ochi magic prin care exilatul privește lumea supraumană, rafinată, cu reflexe celeste: Limba, Bunătatea și Jertfa. Secvența de jurnal scrisă cu doar câteva luni înainte să moară are conotații testamentare și vizionare. Din nefericire, cu trei luni înainte de a se declanșa lupta de răsturnare a comunismului în România, I. D. Sîrbu va muri cu sentimentul că exilul din propria-i țară, a avut sensul izgonirii, al abandonării, al pedepsirii loialității și al curajului de a rămâne demn.

Literatura exilată în sertar

În spațiul literaturii române din perioada comunistă, creația de sertar, cu un asumat caracter de document literar, cu sensuri implicite, codificate, atestă nu doar condiția socială a omului comun, ci și pe aceea a omului de cultură a cărui creație a fost pusă sub lupa cenzurii. Problematica abordată direct, fără fard, realismul crud și inserțiile absurde din lumea societății totalitariste sunt virtuți ale creației lui I. D. Sîrbu care nici nu au fost și nici nu vor putea fi contestate. Cel puțin pentru realismul lor, pentru coincidența cu adevărul istoric, departe de cosmetizările menite să înșele vigilența cenzurii, creația lui romanescă se înscrie cu demnitate în literatura-document. Citită, opera lui se cere re-citită și re-re-citită, tocmai pentru a descoperi noi și noi chei de lectură, toate subordonate celei istorice. În acest proces, sertarul care a adăpostit, simbolic, desigur, romanele autorului devine o arhivă a unei biografii simbolice pentru o categorie socială specială – dizidenții. Dacă Paul Goma, Monica Lovinescu și alți oameni de cultură au ales exilul în țări străine, I.D. Sîrbu a preferat să-și ducă aici crucea, trăindu-și viața ca pe un dat divin, cu bunele și cu relele ei. Este în atitudinea autorului o demnitate pe care mulți intelectuali din aceeași generație au practicat-o în relația cu autoritățile vremii și acest fapt i-a costat pe mulți dintre ei, libertatea. Cu atât mai mult, dincolo de închisoare, Gary și-a asumat și

[4] I.D.Sîrbu, *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal*, vol. II Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1996, p. 304

exilul, păstrându-și nealterate legăturile intelectuale cu magistrul său, poetul, dramaturgul și filosoful Lucian Blaga.

Utopie și libertate

Modelul utopic se comportă ca un refugiu, dar și ca o himeră care induce starea de eșec în care se scufundă ființa umană, în aspirația spre un absolut de neatins. În fond, utopiile literaturii trebuie puse în contact cu cele sociale, fiind un reflex al acestora, cu un grad mare de fidelitate. Utopiile din literatură sunt expresia omului eșuat, în demersul de a-și exprima și consolida social, identitatea. Considerăm aceste scrieri ca expresie a crizei identitare, ca eșec al ființei umane în contextul societăților totalitariste. În scrierile lui I. D. Sîrbu, descoperim, dincolo de marele talent scriitoricesc și mărturia concretă a pârghiilor acționate de putere pentru a șabloniza existența umană, în cadrul unui model social care declara că omul este valoarea supremă, că binele tuturor este un deziderat al politicului, că viitorul este previzibil și că derivă din aspirațiile omului comun. Acest model rămas la nivel declarativ este unul definitoriu pentru totalitarism, care, în perioada comunistă, se conjugă fără sincope temporale, în țesătura unei ideologii utopice.

În peisajul politic al epocii, scriitorul I.D.Sârbu, membru al Cercului de la Sibiu, a fost un om de cultură cu atitudine, construit după tiparul nonconformismului și al frondei, pendulând între împlinire profesională și eșecul integrării în timpul istoric binecunoscut. Simbolic el și-a dus povara destinului până în septembrie 1989, plecând dincolo cu speranța utopică a libertății ființei umane și obsedat de îngrădirile identității, prin decizii politice absurde. Paradoxal, comunismul oprimant al oricărei deveniri neconforme plafonului maxim este proiectat pe baza principiilor utopice ale egalității și comuniunii, ale respectului față de om, poziționat - ideologic vorbind - în ipostaza de *axis mundi*. În fapt, la nivel declarativ, ideologia comunistă își propune să corijeze societatea distopică, guvernată de inechitate, inegalitatea dintre oameni, stratificarea socială. În fapt, însă, are loc o șablonizare socială, prin punerea forțată a omului în limite procustiene, cadențându-i viața în drumul spre anonimizare. Subtil, autorul I.D. Sârbu pune cuvântul în slujba criptării lucidității pentru a da un timbru testamentar literaturii de sertar scrise cu fidelitatea cronicarului; opera sa a văzut lumina tiparului, în mare parte, după decembrie 1989. O literatură-document, a cărei lectură dezvăluie panorama epocii descrise cu fidelitate în romanul *Sunt o babă comunistă* a mai tânărului său confrate, scriitorul Dan Lungu. În modelul societății comuniste, se declară pretenția unei societăți cu o democrație restaurată din aceea a trecutei Grecii antice. În realitate, aceasta a funcționat ca o închisoare cu ziduri ideologice, dar și ca temniță reală, loc bine cunoscut autorului, încarcerat el însuși pentru nonconformismul care l-a definit și pentru vizionarismul său. Romanele utopice ale lui I.D.Sârbu prezintă sclavii lumii noi, primeniți postbelic de principiile comunismului, rebrenduiți în contextul însușirii unui modus vivendi lăsat în seama politicului. Răsturnarea valorilor prin stigmatizarea celor autentice construiește expresia clară a distopiei sociale, generând, la nivel simbolic, o imagine fidelă a epocii comuniste, cu pretenții egalitariste. La nivel declarativ, o epocă a dreptății sociale!

Romanul *Adio, Europa!*[5], deși terminat în 1985, vede lumina tiparului abia în 1992 (vol. I) și în 1993 (vol. II), construind un spațiu realist, fidel față de modelul social promovat de comunism. O literatură document, de o factură aparte, susținând forța vizionară a intelectualității autentice din perioada comunistă. Așa cum a fost scrisă, opera lui I.D. Sârbu este o formă de susținere a celor care, ei înșiși vizionari și cu o cultură solidă, își propuneau să schimbe fața societății, de la minciuna despre binele comun, susținută de comunism prin ideologia cunoscută, la o lume liberă, demnă și creatoare. Universul creat în *Adio, Europa*! se proiectează ideatic, în comunismul deplin, definit însă de disoluția individului într-o identitate colectivă controlată de

[5] I.D. Sîrbu, *Adio, Europa!* roman postum, vol. I (1992), vol. II (1993), Editura Cartea Românească

legile unui pat al lui Procust. La intelectualii autentici, declaratul confort social oferit de perspectiva ideală a comunismului deplin este privit cu suspiciune, stimulând puternic spiritul de frondă. I.D. Sârbu este unul dintre intelectualii vizionari, spirit rebel, filosof format la școala lui Blaga, căruia i-a fost discipol, apoi asistent la universitatea din Cluj. Prin literatură, el încearcă un exercițiu existențial riscant, focusat pe abateri controlate de la normele ontologice impuse confortabile impuse omului comun de doctrina comunistă. Aceste abateri l-au costat, astfel încât, a exersat practicarea unor munci inferioare pregătirii lui, alături de aceea de a-i fi asistent lui Blaga, dar și atmosfera din închisorile comuniste, atât de cunoscută lui, culminând cu domiciliul forțat la Craiova. Exilul în propria-i țară!

Trăind simultan în două lumi, una reală, distopică, și una ideală, utopică, autorul face o radiografie a modelului practicat de societatea totalitaristă și induce sentințe, atitudini, revoltă, respingere. Creația sa are toate atributele unui manifest anticomunist. Crescut în Petrila, într-o colonie a minerilor, definită de un veritabil mozaic etnic, scriitorul se lansează în lumea intelectualilor rafinați, ducând cu el o zestre de experiențe sociale comuniste. În lumea aceasta închisă ca într-o celulă, orizontul de timp era lipsit de latura proiectivă, linearitatea monotonă a cotidianului producând un efect intelectual în conștiința scriitorului, o poziționare într-un spațiu utopic al libertății conștiinței. Singura nostalgie legată de Petrila este generată de pierderea coloniei copilăriei. În realitate, autorul asimilează anii petrecuți la Petrila copilăriei, când derapajele totalitarismului nu era percepute și inocența punea o barieră ocrotitoare visării. Mai târziu, la maturitate, inocenței copilăriei petrecute la Petrila, în colonie, îi ia locul ironia, stare care însoțește toată creația sa literară, însemnând constatarea lucidă a distopiei societății totalitariste și exilul în libertate, ca stare de destin asumată cu demnitate. El însuși declară în volumul I al Jurnalului[6]: *Ironia este arma cu care mă apăr când scriu, genul literar în care sper să rămân în viață chiar și după ce voi muri*.

Opera lui convertește, în plan ficțional, cele două ipostaze, care încetează de a mai fi alternative sau consubstanțiale, dând frâu liber ideii de salvare a valorilor esențiale pentru omenire. O re-naștere din combustia internă a tuturor episoadelor de viață trăite sub comunism sunt adunate de scriitor iar opera devine o ieșire din matcă, într-o ascensiune către libertate. Puse în gura personajului Fronius, aforismele lui I.D. Sîrbu fixează o radiografie a epocii totalitariste, direct, fără camuflări și aluzii: *se pare că esteticienii au libertate: lipsa de foame creează libertatea, libertatea eliberează fantezia, iar fantezia, care naște artele, este în același timp și începutul dezordinii, dușmanul numărul unu al disciplinei*[7].

Exilul la Craiova/ Isarlâk este o traumă morală pentru I.D. Sîrbu, ”actor-victimă în tragedia totalitară”[8], un dublu rol care conduce la fuziunea celor două ipostaze, până la distilarea într-o personalitate creatoare unică în literatura noastră, exemplu concludent pentru încarcerarea spiritului liber, prioritatea societății totalitariste în care a trăit.

BIBLIOGRAPHY

I. D. Sîrbu, *Scrisoare către Virgil Nemoianu*, în *Traversarea cortinei*, Editura de Vest, 1994

I. D. Sîrbu, *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1996

[6] I. D. Sîrbu, *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1996, vol I, p. 8
[7] I. D. Sârbu, *Șoarecele B. și alte povestiri*, București, Editura Cartea Românească, 1983, p. 300
[8] Andrei Simuț, *Ion D. Sîrbu și imaginarul distopic disident*, în rev. *Transilvania*, nr. 3/2020, pp. 20-26

I.D. Sîrbu, *Adio, Europa!* roman postum, vol. I (1992), vol. II (1993), Editura Cartea Românească

I. D. Sârbu, *Şoarecele B. şi alte povestiri*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1983

Andrei Simuț, *Ion D. Sîrbu și imaginarul distopic disident*, în rev. *Transilvania*, nr. 3/2020

FROM THE ARCHIVE TO THE LITERARY WORK: THE TRANSMISSION OF KNOWLEDGE

Sorin Crișan

Prof., PhD, University of Arts, Târgu Mureș

Abstract: Archives prove to be not only simple "repositories" of memory, but also tools of knowledge - tools that, in the field of literature, reveal meanings and compress metaphors, signify and chain messages with the most unexpected substrates. The relationship between archives and literary works is a topic still insufficiently discussed in critical debates and literary exegesis. The essential issue we want to address here is to identify the place that the archive (either personal or public) occupies in the writer's life. In this way we try to highlight the boundary that separates the "factual archives" from the "fiction archives". Finally, archives must be considered in the context of the time in which they were set up, and their removal from the "stage", i.e. from their space and time, can make us lose sight of the distinctive signs and the barely visible attributes, those of "creation" in statu nascendi and as a tool in the service of knowledge.

Keywords : archive, creation, literary work, knowledge, limits

Vous recueillez les faits. Pour cela vous allez dans les Archives. Ces greniers à faits. Là, il n'y a qu'à se baisser pour en récolter. De pleines panerées. Vous les époussetez bien. Vous les posez sur votre table. Vous faites ce que font les enfants, quand ils s'amusent avec des « cubes », et travaillent à reconstituer la belle image qu'on a brouillée pour eux... [1]

Argument

L'écrivain d'hier et d'aujourd'hui, de Roumanie et d'ailleurs est comme un aventurier. Mais est-il un conquérant ou un explorateur ? Un rêveur ou un inadapté ? Voici quelques questions qui en précèdent une autre : qu'est-ce qui nourrit l'imaginaire d'un écrivain ? Celle-ci attire notre attention sur les vécus ou les sentiments du créateur, quant à « l'histoire » illustrée. Dans la continuité de ces considérations, nous gardons à l'esprit que l'écrivain utilise beaucoup de sources afin de réaliser sa mission auctoriale. Il fait appel aux mythes, aux représentations de la rêverie ou à celles du rêve (comme, par exemple, dans le cas des auteurs surréalistes), à son expérience personnelle et à celle des autres, ou encore, sans que cette liste soit exhaustive bien sûr, aux éléments mis à disposition par les archives personnelles ou par les archives publiques. Compte tenu de ces considérations, rappelons-nous encore une chose : le mot « archive » provient du terme grec *archon*, signifiant le lieu (ou la curie) occupé par le magistrat et où étaient stockés les actes et les documents officiels. Puis, le mot *archon* a été repris par les Romains, devenant alors *archivum*.

Ainsi, l'archive est née à la fois de la nécessité de conserver les actes juridiques, ceux qui réglementaient la vie en communauté, ainsi que de la nécessité de se prémunir du danger de voir

1 Lucien Fabvre, *Combats pour l'histoire*, Paris, Librairie Armand Colin, 1992 (1952), pp. 117-118.

ces documents perdre le sens dans lequel ils étaient rédigés au départ et qui leur conférait un rôle essentiellement éthique. Ceci étant dit, il s'agit à présent de poursuivre notre questionnement pour tenter d'explorer les motifs qui, après plusieurs siècles, justifient aujourd'hui la composition d'une archive. Pour cela, nous laisserons de côté, ou nous mettrons du moins entre parenthèses, les motifs qui sont les moins pertinents pour notre réflexion, c'est-à-dire ceux qui ont trait à la nécessité qu'il y avait à l'époque – à l'époque tout comme aujourd'hui – de conserver les textes de toutes sortes stipulant les normes et les coutumes des cités antiques.

Frontières, limites, interprétations

Si le choix d'un document d'archives comme point de départ dans la réalisation d'une œuvre peut apparaître comme une facilité, il ne s'agit là que d'une apparence. C'est seulement à première vue qu'une telle démarche pourrait représenter le chemin suivi par un écrivain inapte à créer *de lui-même*. Les archives, par la manière dont elles transmettent des informations, conditionnent la nature du savoir[2]. En fait, par l'archive comme par le journal, on cherche aussi bien à sauvegarder une *histoire passée* – qui est au seuil de la dissolution –, qu'à saisir sur le vif un sentiment ou bien à rendre palpable le caractère impressionnant d'une personne : « Chaque jour nous dit quelque chose. Chaque jour *noté* [mes italiques] est un jour préservé. Ainsi l'on vit deux fois. Ainsi l'on se garde de l'oubli et du désespoir de n'avoir rien à dire. »[3] Pour cette raison, nous allons analyser l'archive dans une double perspective, depuis le point de vue de celui qui l'a constituée et depuis le point de vue de celui qui en profite (il s'agit d'ailleurs parfois d'une seule et même personne).

Le recours aux documents est toujours lié à une crise, à un moment où « l'inspiration » est complètement épuisée ou, tout au moins, insuffisante pour l'écriture. Nous retrouvons cette idée de crise dans le cas des journaux intimes dont l'écriture est motivée par la nécessité de sauvegarder le Soi, voire même de retrouver l'inspiration nécessaire pour penser et donner du sens à la vie intérieure. L'avantage de cette forme de confession repose en effet sur le fait que les journaux intimes ont « la grande qualité d'être écrits sous l'emprise de la première perception des choses. »[4] À l'image des journaux intimes – qui sont généralement trouvés parmi d'autres « pièces » disparates –, les archives rassemblent des documents pêle-mêle, comme si elles étaient finalement ce qui constitue « l'étoffe » de la vie quotidienne. Tout cela semble mettre au centre de la réflexion la démarche de celui qui crée une archive personnelle, provoquant ainsi une certaine confusion parmi les théoriciens de l'archive. Jennifer Lynn Douglas remarque le fait que :

> […] la théorie de l'archivage est plus orientée vers une archive comme référent et moins vers l'archive en soi comme référent, ce qui attire notre attention, à la fois du point de vue de la théorie et de la pratique, sur les individus et le processus qui façonnent l'archive. En fin de compte, nous en appelons à des pratiques plus descriptives, qui permettent de mieux faire comprendre aux chercheurs la vie complexe des archives qu'ils consultent, et qui prennent en compte la mesure dans laquelle les archives sont des constructions *conscientes d'elles-mêmes* [m.s.], modelées par une variété d'éléments ayant trait aux archives.[5]

2 Cf. Marlene Manoff, « Theories of the Archive from Across the Disciplines » [« Théories de l'archive à travers des differents disciplines »], dans : *Libraries and the Academy*, Vol. 4, No. 1, 2004, p. 12.

3 Maurice Blanchot, « Le journal intime et le récit », dans : *Le Livre à venir*, Paris, Éditions Gallimard, « Folio/Essais », 1986, pp. 254-255.

4 Aurelian Sacerdoțeanu, *Arhivistica* [Archivistique], București, Editura Didactică și Pedagogică, 1970, p. 19.

5 Jennifer Lynn Douglas, *Archiving Authors : Rethinking the Analysis and Representation of Personal Archives* [Archivage des auteurs : Repenser l'analyse et la représentation des archives personnelles], Toronto, University of Toronto, 2013, p. ii.

Bien qu'il s'agisse d'une question technique connue, je voudrais rappeler ici que si les archives publiques sont créées, et plus ou moins conditionnées, par certains objectifs ou intérêts administratifs, les archives personnelles se caractérisent par l'implication des besoins inexprimés (ou même inconscients) des individus qui veulent les constituer. À cet égard, Greetham propose une forme de déconstruction du concept d'archives, en soutenant que toutes « les pièces » qui forment une archive sont minées par ce qu'il appelle « la poétique de l'exclusion archivistique »[6]. En conséquence, affirme Greetham :

> Toutes les décisions de conservation sont contingentes, temporaires et culturellement auto-référentielles, voire auto-laudatoires : nous voulons préserver le meilleur de nous-mêmes pour ceux qui suivent.[7]

D'autre part, nous devons bien reconnaître la chose suivante : la parcimonie dont il est d'usage dans la sélection des documents archivés fait que l'archive se concentre sur un domaine d'intérêt particulier, et de ce fait, en néglige beaucoup d'autres, d'au moins égale importance. Il s'agit là des limites établies par chaque archiviste qui collectionne et forme des liasses, dès le tout début de la formation d'une archive.

La découverte des fragments inédits dans les archives d'écrivains, mais aussi des différentes versions d'œuvres publiées, ainsi que des journaux ou « carnets de bords » de création – tout cela peut clarifier le sens d'une œuvre, les désirs et les objectifs de l'écrivain, les dominantes d'une époque etc. Le processus de formation d'une archive rend compte de l'intention initiale d'une personne, mais aussi de la mise en scène imaginée en vue d'un « spectacle » à venir, celui de la *décortication* et de *l'interprétation* d'un ensemble de « pièces ». Mais ne forçons pas le trait et reconnaissons qu'il y a des situations où l'archive se forme spontanément, en l'absence de l'intentionnalité de quiconque. Dans ce cas, « les objets » se trouvent rassemblés du fait de la négligence de quelqu'un (ou grâce au destin, pourrait-on dire, si cela ne nous amenait pas à glisser vers une analyse très incertaine). L'accumulation de ces « objets » rend alors visible, en fin de compte, « le visage » flou d'une archive, et ce type de « visage » n'est pas sans rappeler celui de la nature, incrusté dans la roche de la montagne ou bien flottant parmi les nuages du ciel. La manière dont elles se constituent n'ayant rien d'intentionnel, les archives fortuites ne peuvent pas être soupçonnées de viser la création de portraits artificiels. Étant formées intentionnellement ou non, les archives se présentent finalement comme le rassemblement d'un ensemble de « fragments » qui fait suite à un premier élan dont la volonté est complètement détachée de tout souci quant à *l'ordre des choses* au sens de Michel Foucault.

La logique intérieure d'une archive est en effet complètement différente de celle de la syntaxe qui suppose, elle, un ordre précis, des codes partagés, etc. Ainsi, la mission de l'archiviste est très éloignée de celle d'un créateur « flaubertien », qui nettoie son œuvre de toutes les déficiences, imperfections ou accidents d'auto-expression qui auraient échappé à son contrôle. Ce n'est qu'une fois que l'archive est débarrassée de ses habits de gala, des fioritures ou de tout autre élément artificiel destinés à l'embellir, qu'elle finit par véritablement susciter l'intérêt de l'écrivain ou la curiosité du chercheur. Car alors seulement, elle pourra les mettre en contact avec le contenu profond de ce dont elle témoigne. À partir de là, l'observateur pourra même, s'il le souhaite, mettre en perspective le processus d'embellissement de l'archive, la

6 David Greetham, « Who's In, Who's Out : The Cultural Politics of Archival Exclusion » [« Qui est dedans, qui est dehors: La politique culturelle de l'exclusion archivistique »], dans : *Studies dans the Literary Imagination*, 32, 1 (Spring 1999), p. 9 – *apud* Marlene Manoff, « Theories of the Archive from Across the Disciplines » [« Théories de l'archive à travers des différents disciplines »], p. 20.

7 *Ibidem*, p. 20.

manière dont le créateur de l'archive a plus ou moins, bon gré mal gré, « arrangé » la vérité, en vertu de sa propre poétique. Ainsi, par exemple, par l'étude du fonds extrême-oriental de la bibliothèque d'Alexis Leger (alias Saint-John Perse), Catherine Mayaux observe :

> Le déchiffrement des annotations a fait apparaître que ce fond, de manière privilégiée, a enrichi l'imaginaire persien et a souvent servi de support à une réflexion visiblement orientée vers l'élaboration d'une poétique, et, dans un certain nombre de cas, a déclenché l'inventivité du poète.[8]

Comme le suggère Jennifer Lynn Douglas, en ce qui concerne les différences entre les deux types d'archives, personnelle et publique (ou institutionnelle), on peut adopter des points de vue et des argumentations diamétralement opposés. Il y a des chercheurs – parmi lesquels on trouve Chris Hurley et Richard J. Cox – qui considèrent que les archives personnelles et les archives publiques ont les mêmes fonctions. Dans ce cas de figure, le désir dont il est question, c'est celui qui consiste à préserver les preuves relatives à une transaction, quelle qu'en soit sa nature. C'est donc l'affirmation d'un rôle de l'archive qui relève d'une recherche documentaire. Tout cela souligne l'importance conférée au statut de support mémoriel : « Nous conservons des dossiers pour créer nos propres preuves d'activités cruciales, pour nous protéger et pour fournir une sorte de mémoire corporative au sujet de son domicile, de son travail et de sa famille. »[9] Sur la base de ces éléments, on peut retenir un paradigme archivistique selon lequel, affirme Bruce Dearstyne, les archives renfermeraient

> […] tout type d'informations enregistrées, quelles qu'en soient le support physique ou les caractéristiques, informations créées, reçues ou détenues par une personne, une institution ou une organisation. […] Les enregistrements sont des extensions de la mémoire humaine, créés dans le but de transmettre des informations, de documenter des transactions, de communiquer des pensées, de justifier des revendications, d'avancer des explications, d'offrir des justifications et de fournir des preuves durables des événements.[10]

En opposition avec Chris Hurley et Richard J. Cox, Elizabeth Yakel considère qu'il faut aborder les choses avec prudence, dans la mesure où les archives personnelles sont soumises à une rigueur et à des fins différentes de celles des archives administratives (ou institutionnelles), n'ayant pas une simple fonction probatoire. De même, Catherine Hobbs considère que, dans le cas d'archives personnelles, on a à faire à un produit de « la vie mentale » de l'individu et non pas à de simples documents constitués par le recours à des moyens strictement objectifs, afin de faciliter les fonctions mnésiques[11]. Selon le même auteur, il y a une différence essentielle entre les archives personnelles et les archives publiques (ou organisationnelles). Dans les théories d'évaluations d'archives, les archives personnelles ne sont regardées que du point de vue de leur valeur transactionnelle, dans le sens où elles sont censées enregistrer un événement quotidien ou

---

[8] Catherine Mayaux, *Saint-John Perse lecteur-poète. Le lettré du monde occidental*, Bern, Peter Lang SA, Éditions scientifiques internationales, 2006, p. 3.

9 Jennifer Lynn Douglas, *Archiving Authors* [L'archivage des auteurs], p. 27. Voir, à cet égard, la bibliographie indiquée par J.L. Douglas : Chris Hurley, « Beating the French », dans : *Archives and Manuscripts*, 24 (Mai, 1996), pp. 13-18 ; Richard J. Cox, « The Record dans the Manuscript Collection » [« L'enregistrement dans la collection des manuscrits »], dans : *Archives and Manuscripts*, 24 (Mai 1996), pp. 46-61.

10 *Apud* Mark A. Greene, « The Power of Meaning : The Archival Mission dans the Postmodern Age » [« La puissance de la signification : la mission archivistique dans l'ère postmoderne »], dans : *The American Archivist*, 65 (Spring-Summer 2002), p. 44.

11 Cf. Catherine Hobbs, « Reenvisioning the Personal : Reframing Traces of Individual Life » [« Repenser les traces de la vie personnelle »], dans : Terry Eastwood, Heather MacNeil (Editors), *Currents of Archival Thinking* [Courants de la pensée archivistique], Santa Barbara, Libraries Unlimited, 2010, pp. 228-229.

historique, sans souligner le caractère intime particulièrement mis en avant dans « les pièces » personnelles[12]. Ainsi :

> Les dossiers personnels exigent donc des conceptions et des traitements différents de la part de l'archiviste, principalement parce que ces documents sont acquis auprès d'individus et non de personnes morales et documentent la vie et la personnalité des individus, et pas seulement leurs activités transactionnelles ou publiques. Les archives personnelles reflètent non seulement ce qu'une personne fait ou pense, mais aussi qui ils sont, comment ils envisagent et vivent leur vie.[13]

Les archives – du fortuit à la préméditation

Or, nous sommes tout d'abord préoccupés par les effets du rapport entre « l'œuvre littéraire » et les archives de toutes sortes. Ensuite, du point de vue de « l'œuvre littéraire », celle-ci est soumise au concept de totalité. C'est-à-dire que « l'œuvre littéraire » doit obligatoirement être abordée comme faisant partie d'un « ensemble » d'entités signifiantes[14]. Qu'est-ce que cela signifie ? Tout d'abord, cela entraîne l'idée que chaque création appartient à un système plus ou moins cohérent, déterminé, fixé par avance, constitué d'unités « en mouvement » qui se transmettent les unes aux autres les informations qu'elles détiennent et qui, par là même, s'influencent réciproquement. D'un côté, c'est ce qui rend possible l'existence de la création, dans sa spécificité, et de l'autre côté, c'est ce qui conduit l'œuvre vers l'universalité. Par ailleurs, on ne peut pas ignorer la manière dont chaque partie participe à la structuration de l'ensemble – comme Fr. Schlegel le présupposait vers la fin du XVIIIe siècle par « l'unité et l'indivisibilité de l'œuvre d'art » –, générant ce que nous pourrions traduire par l'idée d'une « morphologie » de la littérature.

Parmi tout ce qui vient d'être dit, on voit pointer un thème majeur en ce qui concerne les archives personnelles, il s'agit d'un thème d'ordre moral, celui de la *biographie*. À chaque fois, les archives personnelles dévoilent quelque chose d'un individu ou bien d'un groupe d'individus qui mettent en commun des « signifiants » de leur passé. Ceci constitue-t-il un acte exhibitoire ? Peut-être, mais il ne nous faut pas négliger le fait que l'acte fondateur d'une archive signale aussi l'urgence de la transgression de la nature même des sentiments, – subjectifs et éphémères par définition – puisqu'elle les transforme en des témoignages voulus inaltérables, immuables. Le portrait d'un homme qui fait sa propre archive est esquissé tout à la fois par la manière dont « les pièces » sont organisées et par le contenu de l'archive. En osant être soi-même – comme le disait André Gide –, l'écrivain archiviste s'oblige à une « construction » authentique de l'archive, dépourvue de la rhétorique de la fiction : ce que l'œuvre « rate », ce qui reste, s'il on peut dire, dans l'angle mort du lecteur de l'œuvre, peut être récupéré par les documents rassemblés en archive, par l'histoire de la vie quotidienne, par des mémoires, des journaux intimes, des manuscrits d'œuvres publiées, les lettres d'une correspondance personnelle, des testaments, des actes notariés, etc., en apportant un plus de signification sur l'œuvre et sur la fiction, en bref, sur l'être créateur.

« La spontanéité » de l'archive est intrinsèque et non pas formelle, son contenu étant constitué au hasard, sans but esthétique. C'est cette spontanéité, en termes de désirs avoués par l'écrivain, qui sépare les fonctions des archives de celles des journaux – les mêmes journaux à

12 Voir : Catherine Hobbs, « The Character of Personal Archives : Reflections on the Value of Records of Individuals » [« Le caractère des archives personnelles : Réflexions sur la valeur des enregistrements des personnes »], dans : *Archivaria*, 52 (Fall 2001), pp. 126-135.

13 *Ibidem*, p. 128.

14 Cf. Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură* [La biographie de l'idée de littérature], vol. 2 : *Secolul Luminilor, secolul 19* [Le siècle de Lumières, 19e siècle], Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1992, p. 18.

travers lesquels l'écrivain « est à la recherche de lui-même et [qui] ne se trouve qu'en morceaux et dans un enchaînement imprévisible de morceaux. »[15] Pourtant, je risquerai ici une supposition : tout comme une création auctoriale, l'archive personnelle préserve un but littéraire caché, même si elle ne devient pas une *œuvre (littéraire)*. À ceci près que dans le cas de l'archive, la *littérarité* ne s'affirme pas par le biais des documents constitutifs, mais à travers des traits sous-jacents, *expressifs*, d'exhibition des désirs utopiques, appartenant à un « texte » qui « se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel. »[16] Dans *Le Degré zéro de l'écriture*, Roland Barthes soutient l'importance de la liberté au moment où l'on choisit un type d'écriture :

> L'écriture est précisément ce compromis entre une liberté et un souvenir, elle est cette liberté souvenante qui n'est liberté que dans le geste du choix, mais déjà plus dans sa durée.[17]

Si l'on remplaçait dans cette phrase le mot « écriture » par le mot « archive », nous aurions la surprise d'y constater une identité de sens et de signification.

La dichotomie entre la littérature prise au sens large (comme dans les textes de Mme de Staël) et la littérature comprise comme fruit de la fiction (voir, à cet égard, la théorie littéraire de Sainte-Beuve) nous permet de mieux comprendre la relation entre la création (et donc, bien entendu, le créateur) et le document d'archives. La mise en lumière de détails cachés parmi les pages des documents d'archives permet à l'auteur de se libérer des éléments futiles et de mettre en avant ceux qui, au contraire, peuvent donner à l'œuvre un sens et une signification « d'ensemble ». C'est-à-dire donner à l'écriture une *authenticité*. À travers les archives organisées dans le prolongement de la vie réelle, les images cloisonnées de la littérature s'hypertrophient pour s'ouvrir, finalement, vers le monde extérieur, vers la réalité réelle. Ainsi, chaque archive personnelle a l'ambition de devenir un « livre de livres », concrétisant pat là, ou tout du moins visant à concrétiser, l'unité des idées. C'est là un désir qui a été formulé à l'époque par les romantiques et que l'on retrouve aujourd'hui de manière dissimulée dans certaines œuvres contemporaines.

En règle générale, la création d'une archive est préméditée. Elle exige qu'on y consacre un certain temps, habituellement beaucoup de temps, sur une période qui peut même couvrir la durée de toute une vie. Au fil des jours, des mois, voire dans années, la forme, le contenu et le sens d'une archive sont en continuelle transformation, jusqu'à la dernière « pièce » acquise. Celui qui a constitué l'archive n'a pas comme seul enjeu la connaissance de soi, il vise surtout à se présenter face au monde (et donc aussi face à lui-même) d'une manière particulière et à travers une structure originale composée de faits et d'événements particuliers. Toutes « les pièces » d'une archive conduisent le savoir à un niveau supérieur : elles nous mettent en lien avec une poïétique de la fragmentation et avec les volontés d'un écrivain. En outre, par ces « objets », on prête attention à une esthétique transgressive de l'œuvre. Ce qui, à nouveau, confirme le rôle de l'archive comme support du témoignage d'un temps passé et la subjectivité du processus même de l'archivage. Donc, on peut dire que l'écrivain archiviste s'adresse à l'autre comme à lui-même, avec le désir de générer, chez ces semblables, curiosité et empathie face à ses confidences.

Lorsque l'écrivain est confronté au problème d'une imagination affaiblie, voire même épuisée, il lui arrive de chercher salut dans « la texture » du vécu, dans les détails – parfois

15 Eugen Simion, *Ficțiunea jurnalului intim* [La fiction du journal intime], vol. I. *Există o poetică a jurnalului ?* [Y a-t-il une poétique du journal ?], deuxième édition, révisée et augmentée, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 2005, p. 104.
16 Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 101.
17 Idem, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 16.

terribles, parfois insignifiants – de l'existence. Nous en voulons pour preuve la correspondance, les journaux, les mémoires, mais aussi les manuscrits littéraires et scientifiques, les listes, les plans, les notices, etc. qui se glissent dans les archives formées par l'écrivain tout au long de sa vie, comme s'il savait par avance qu'il allait avoir besoin un jour de s'y référer pour s'en inspirer. L'archive se situe dans un paradoxe constant quant à la connaissance : d'un côté, elle rejette la fiction à travers la concrétude des objets et l'authenticité des confessions qui émergent des pages des documents (des journaux, des mémoires, des correspondances, des ébauches d'écriture de fiction, etc.). De l'autre côté, les documents, lorsqu'ils dérogent à la vérité, matérialisent et rendent visible la réalité réelle de la fiction, telle qu'elle est accueillie dans les pages de l'archive, et telle qu'elle prendra forme ensuite dans l'œuvre de l'écrivain. En outre, alors même qu'elle prétend s'exprimer sous la forme d'un témoignage incontestable de ce qui fut autrefois, l'archive devient imperceptiblement poreuse – « permissive », pourrait-on dire – et accueille en son sein, ménage une place pour l'imagination de l'écrivain, pour l'inauthentique et l'artificiel, c'est-à-dire pour la fiction. L'exemple le plus évident est celui des journaux intimes (habituellement considérés comme les pièces maîtresses des archives), qui exigent un maximum d'attention de la part du lecteur pour lui éviter de se laisser entraîner à son insu sur les fausses pistes tracées par l'auteur :

> Le lecteur de journaux intimes – affirme Eugen Simion – doit être, finalement, un bon détective, faute de quoi il se laissera duper par tant d'artifices (et il y en a beaucoup !) dans un discours où seule fait loi l'horreur des artifices de l'écriture…[18]

L'archive comme avant-texte

Dans les moments d'inspiration, c'est l'imagination qui tient le devant de la scène et relègue le réel à un rôle secondaire. Mais l'écrivain passe souvent par des moments de crise au cours desquels se fait ressentir de manière douloureuse l'absence de la muse. Tous ces moments d'oblitération de l'imaginaire sont dépassés par le recours aux détails mis à la disposition de l'auteur à travers les confessions issues d'une réalité passée. Les événements dont il est question dans l'archive, enregistrés au hasard ou bien méticuleusement consignés, sont, de la part de l'auteur, soit assumés avec la conscience du geste accompli, soit dictés par son inconscient. L'archive prend finalement la forme d'un palimpseste : il nous faudrait gommer l'écriture la plus récente pour ensuite retrouver le texte premier témoignant du passé. Il y un jeu de reconnaissance réciproque entre le soi profond du sujet et son soi social, d'une manière qui n'est pas sans évoquer Hegel et sa reconnaissance réciproque de consciences-de-soi. Par la manière dont il organise l'archive comme une « biographie parallèle », l'écrivain aura recours à une sélection de « morceaux » d'archive, une sélection qui, aux yeux d'une tierce personne, pourrait paraître surprenante, voire même étrange. Le fait de choisir quelque chose dans le but d'organiser une archive nous fait prendre conscience de ce que signifient véritablement « les éléments de la mémoire », mais aussi « l'oubli, la fiction, l'auto-projection »[19]. L'archive personnelle légitime l'exercice de la rhétorique. Et dans ce cadre-là, concernant cet exercice-là, l'écrivain ne risque pas d'échouer. En effet, dans la structure de l'archive, il ne peut pas être question de « cacophonie » et « le style » – même en l'absence de style – est toujours approprié. Les raisons de la composition d'une archive sont très proches de celles de la tenue d'un journal intime, faisant cohabiter une « archive intérieure » et une « archive extérieure », le dedans et le dehors. Les archives personnelles contiennent les traces du caractère de leur créateur, nous apparaissant finalement comme un journal à rebours. Ainsi, dans la structure de l'archive, les détails du

18 Eugen Simion, *Ficțiunea jurnalului intim* [La fiction du journal intime], p. 14.
19 Catherine Hobbs, « Reenvisioning the Personal », p. 229.

subconscient et de l'inconscient se mélangent, révélant des significations sur lesquelles le regard d'un « profane » pourrait très bien passer sans y prêter attention : « Il y a ici des aperçus du for intérieur tout comme la manifestation extérieure d'activités publiques. »[20] À 37 ans (plus précisément à 20 avril 1919), Virginia Woolf se demandait : « Quelle sorte de journal souhaiterais-je écrire ? » La réponse qu'elle donne nous trace les lignes de contour d'une archive intimiste et, à la fois, d'une archive des idées. Il en résulte un mélange de souvenirs, d'humeurs et de sentiments :

> D'assez souple pour embrasser tout ce qui, grave, léger ou beau, me vient à l'esprit. J'aimerais que cela ressemblât à quelque vieux bureau profond, ou à une vaste fourre – tout dans lequel on peut jeter un tas de choses sans les examiner. J'aimerais y revenir un ou deux ans plus tard, pour m'apercevoir que ce chaos s'est trié de lui-même, épuré de lui-même, matérialisé enfin, comme ce genre de dépôts le fait si mystérieusement, en une forme assez transparente pour refléter la lumière de notre vie, mais ferme aussi, et sereine, et détachée, comme doit l'être une œuvre d'art.[21]

Dans ce va-et-vient entre le monde caché, secret, et le monde visible, exhibé, on peut à nouveau voir la fonction performative de l'archive personnelle, sa qualité d'œuvre qui a été mise en scène, une œuvre à laquelle l'auteur peut revenir au cours de sa vie. L'archive peut être exploitée aussi bien anthume que posthume, en dépit du fait qu'elle ne reflète pas l'entière personnalité de l'auteur. En outre, elle n'est pas un miroir fidèle de l'être, mais simplement un support pour l'auteur qui *ose être soi-même*, comme dirait Gide. Ou, pour paraphraser Rimbaud, nous dirons que, par l'archive, *le soi ose être l'autre* en utilisant les outils de la fiction.

Conclusions

En dépit de l'expressivité complexe, aussi bien de sa forme que de son contenu, la première chose qu'il nous faut retenir est que l'archive ne prétend à rien de ce qui pourrait être de l'ordre de l'esthétique. La définition de l'archive, donnée par Jacques André, est claire :

> Ensembles de documents, quels que soient leurs formes ou leur support matériel, dont l'accroissement s'est effectué d'une manière organique, automatique, dans l'exercice des activités d'une personne physique ou morale, privée ou publique, et dont la conservation respecte cet accroissement sans jamais le démembrer.[22]

Aussi, à travers notre réflexion sur les archives, nous ne devons pas chercher à identifier et revendiquer l'existence d'un style (c'est-à-dire, une manière d'être) propre à l'archive. Mais pour autant, il ne s'agit pas non plus de dévaloriser les écritures en lien avec des histoires personnelles, qu'elles soient importantes, ou bien qu'elles soient simplement anecdotiques. Ceci étant dit, même en l'absence d'une organisation interne nette, on peut retenir l'idée d'une structure et d'un mécanisme de fonctionnement qui rapproche les archives personnelles (et aussi les archives publiques) des écritures intimistes, qu'elles soient de l'ordre de l'autobiographie, des mémoires ou encore, bien sûr, des journaux intimes. Il s'agit, dans les deux cas, d'écritures à travers lesquelles l'écrivain archiviste cherche à surmonter les soucis de l'existence ou, pour citer Émil Cioran, tente d'affronter *l'inconvénient d'être né*. Ainsi, on peut dire que l'archive est le produit d'une crise existentielle plus ou moins dépassée, par lequel l'ordre du réel, avec tous les détails qui se rattachent au concret et à la banalité du quotidien, touche à quelque chose de l'ordre de la métaphysique. D'autre part, nous devons reconnaître qu'il y a beaucoup de détails qui séparent l'archive de tous les écrits mentionnés :

20 Idem, « The Character of Personal Archives », p. 126.

21 Virginia Woolf, *Journal d'un écrivain*, traduit de l'anglais par Germaine Beaumont, Paris, Bourgois, Éditions 10/18, 1984 [1953], p. 34.

22 *Apud* Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 11.

> L'archive ne ressemble ni aux textes, ni aux documents imprimés, ni aux « relations », ni aux correspondances, ni aux journaux, ni même aux autobiographies. Elle est difficile dans sa matérialité. Parce que démesurée, envahissante comme les marées d'équinoxes, les avalanches ou les inondations. […] celui qui travaille en archives se surprend souvent à évoquer ce voyage en termes de plongée, d'immersion, voire de noyade… la mer est au rendez-vous ; d'ailleurs, répertoriée dans des inventaires, l'archive consent à ces évocations marines puisqu'elle se subdivise en fonds.[23]

On peut conclure sur ces paroles de Robert McGill :

> L'archive organise une série chaotique et disparate de matériaux en un seul texte, homogène sous l'égide d'un seul nom d'auteur, en réifiant et en délimitant un corpus textuel qui se substitue au corps vivant, faisant de l'autobiographie aussi bien un prétexte qu'un effet de la bibliographie.[24]

Parfois en dépit de l'intention de l'auteur de l'archive, l'archive personnelle est liée à une expérience vivante, non médiate, sans intermédiaire, à une histoire originelle non embellie qui peut être retrouvée, et souvent à une intériorité qui veut se manifester concrètement en réel. Et cela parce qu'« à la vie créatrice correspond la biographie d'événements spirituels, équivalente au processus de type spirituel, génétique, qui engendre la création d'œuvres et la formation de la personnalité artistique. »[25] Essayons de considérer l'archive comme un organisme vivant, en mouvement, (pré)disposé à faire un pas en latéral de son « corps », et également comme un « discours fragmenté », qui attend « la conjonction » unificatrice de l'écrivain. D'habitude, l'archive « parle » à celui qui l'a constituée (ainsi qu'à ceux qui, plus tard, la découvriront). Et ce dialogue est à la première personne, ouvrant les portes de l'intimité. Parce qu'elle devient subjective, l'archive se confesse, en prenant le place de l'archiviste et en exerçant sa capacité à communiquer d'une manière non structurée et non médiate. À partir de là, nous pouvons commencer à esquisser la fonction métalinguistique propre à l'archive, celle qui invite au retour à soi-même, au jugement de soi, à l'expression de soi.

BIBLIOGRAPHY

BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

BLANCHOT, Maurice, « Le journal intime et le récit », dans : *Le Livre à venir*, Paris, Éditions Gallimard, « Folio/Essais », 1986.

COX, Richard J., « The Record dans the Manuscript Collection » [« L'enregistrement dans la collection des manuscrits »], dans : *Archives and Manuscripts*, 24 (Mai 1996).

DOUGLAS, Jennifer Lynn, *Archiving Authors : Rethinking the Analysis and Representation of Personal Archives* [Archivage des auteurs : Repenser l'analyse et la représentation des archives personnelles], Toronto, University of Toronto, 2013.

FABVRE, Lucien, *Combats pour l'histoire*, Paris, Librairie Armand Colin, 1992 (1952).

FARGE, Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.

[23] *Ibidem*, p. 10.

24 Robert McGill, « Negotiations with the Living Archive » [Négociations avec les archives vivantes], dans : Margaret Atwood: *The Open Eye* [L'œil ouvert], editeurs – John Moss et Tobi Kozakewich, Ottawa, University of Ottawa Press, 2006, p. 103 – *apud* Jennifer Lynn Douglas, *Archiving Authors*, p. 187.

25 Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură* [La biographie de l'idée de littérature], p. 256.

GREENE, Mark A., « The Power of Meaning : The Archival Mission dans the Postmodern Age » [« La puissance de la signification : la mission archivistique dans l'ère postmoderne »], dans : *The American Archivist*, 65 (Spring-Summer 2002).

GREETHAM, David, « Who's In, Who's Out : The Cultural Politics of Archival Exclusion » [« Qui est dedans, qui est dehors : La politique culturelle de l'exclusion archivistique »], dans : *Studies dans the Literary Imagination*, 32, 1 (Spring 1999) – *apud* Marlene Manoff, « Theories of the Archive from Across the Disciplines » [« Théories de l'archive à travers des différents disciplines »].

HOBBS, Catherine, « Reenvisioning the Personal : Reframing Traces of Individual Life » [« Repenser les traces de la vie personnelle »], dans : Terry Eastwood, Heather MacNeil (Editors), *Currents of Archival Thinking* [Courants de la pensée archivistique], Santa Barbara, Libraries Unlimited, 2010.

HOBBS, Catherine, « The Character of Personal Archives : Reflections on the Value of Records of Individuals » [« Le caractère des archives personnelles : Réflexions sur la valeur des enregistrements des personnes »], dans : *Archivaria*, 52 (Fall 2001).

MANOFF, Marlene, « Theories of the Archive from Across the Disciplines » [« Théories de l'archive à travers des differents disciplines »], dans : *Libraries and the Academy*, Vol. 4, No. 1, 2004.

MARINO, Adrian, *Biografia ideii de literatură* [La biographie de l'idée de littérature], vol. 2 : *Secolul Luminilor, secolul 19* [Le siècle de Lumières, 19e siècle], Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1992.

MAYAUX, Catherine, *Saint-John Perse lecteur-poète. Le lettré du monde occidental*, Bern, Peter Lang SA, Éditions scientifiques internationales, 2006.

MCGILL, Robert, « Negotiations with the Living Archive », dans: Margaret Atwood: *The Open Eye*, editeurs – John Moss et Tobi Kozakewich, Ottawa, University of Ottawa Press, 2006.

SACERDOȚEANU, Aurelian, *Arhivistica* [Archivistique], București, Editura Didactică și Pedagogică, 1970.

SIMION, Eugen, *Ficțiunea jurnalului intim* [La fiction du journal intime], vol. I. *Există o poetică a jurnalului ?* [Y a-t-il une poétique du journal ?], deuxième édition, révisée et augmentée, București, Editura Univers Enciclopedic, 2005.

WOOLF, Virginia, *Journal d'un écrivain*, traduit de l'anglais par Germaine Beaumont, Paris, Bourgois, Éditions 10/18, 1984 [1953].

LA FONCTION ONTOLOGIQUE DU RÉCIT DE SOI CHEZ ANNIE ERNAUX

Roxana Anca Trofin

Assoc. Prof., PhD, Politehnica University of Bucharest

Abstract: The narrative of one's life allows the autofiction author to say to oneself and confess the unspeakable while hiding and distancing oneself from the object of one's writing. Annie Ernaux has certainly spoken of herself in her novels and the fictionalization of what has been traumatic in her life has enabled her to lift "internal censorship" and "to go as far as possible in the exhibition of non- said family, sexual and school ".

But at the same time, through the story of oneself, she touched a general issue such as the registration and position of women in society is, and she denounced the various forms of violence and injustice done to women.

If the author Annie Ernaux was not crushed by the contempt of others and did not experience humiliation, victim of the cruelty of others, the narrator and the character have almost been, their life has been deeply marked, at times shattered. It is only through recounting the unspeakable that the narrator and the character can save themselves and, through a mirror effect, the readers can too.

In this paper, I will stop at Mémoire de fille in order to show how, through temporal games, polyphony or on the contrary the distance between enunciative instances and also through changes of focusing, the narrative not only makes it possible to recall and relive traumatic journeys or episodes but above all makes it possible to release the shame and to heal from the various violence suffered, having an ontological value due to the reconstruction of the person by the writing.

Keywords: self-fictional story,ontological construction, narrative polyphony, story healing, overcome shame

Motto :

« Et la parole a été faite chair, et elle a habité parmi nous, pleine de grâce et de vérité; et nous avons contemplé sa gloire, une gloire comme la gloire du Fils unique venu du Père. »
(*L'Évangile* selon Jean 1.14)

Introduction

Le récit est la forme par excellence de ré-présentation de la vie humaine. Il met en place un modèle identique à celui de notre univers immédiat : création d'un auteur et /ou narrateur ayant le même pouvoir et rôle qu'un démiurge, que Dieu, il est exprimé et se laisse appréhender à travers le langage, la voix narrative en l'occurrence et il est bâti selon les catégories spatio -temporelles propres à la vie humaine. Il a comme principal ressort l'action avec son corollaire le ressenti des personnages.

Le récit de soi permet à l'auteur le double jeu de se raconter, de se mettre en scène et de prendre des distances par rapport au personnage dont la vie est racontée, dans une dynamique savante d'assomption d'une existence et de distanciation.

L'homme, « homo fabulator » selon Jean Molino, se construit et se pose au monde à travers la narration, le récit étant lui, au-delà de la généricité des productions verbales, le moule lui permettant de se manifester ontologiquement. Barbara Hardy écrivait en ce sens :

« nous rêvons et rêvassons en récit, nous nous souvenons, nous anticipons espérons, désespérons, croyons doutons, planifions révisions plans, critiquons, construisons, commérons, apprenons, haïssons et aimons à travers des récits »[...] [1]

A travers les catégories du récit l'homme peut ordonner l'univers, son univers intérieur mais aussi la société ou la nature et peut l'investir de sens. La narration devient ainsi modalité fondamentale de structurer le monde sensible. Baroni affirmait à cet égard que le narratif était le mode proprement humain d'appréhender la réalité.

Le récit de soi permet de se dire et de se comprendre, il aide les auteurs d'écrits autobiographiques ou d'autofiction à revivre le passé, à le comprendre mais aussi à l'expliquer.

La mise en récit de sa vie permet à l'auteur d'autofiction de se dire, d'avouer l'indicible tout en se cachant et en prenant de la distance par rapport à l'objet de son écriture. Doubrovsky affirmait «à travers les autres on ne parle jamais que de soi» [2] et Lacan montrait qu'on se découvre et on se construit en s'identifiant à l'autre.

Annie Ernaux a parlé, certes, de soi dans ses romans et la fictionnalisation de ce qui a été traumatisant dans sa vie lui a permis de lever «les censures intérieures » et « d'aller au plus loin possible dans l'exposition du non-dit familial, sexuel et scolaire»[3.]

Mais en même temps, à travers le récit de soi, elle a touché une problématique générale comme l'inscription et la position de la femme dans la société et elle a dénoncé les différentes violences et injustices faites aux femmes. La littérature a la capacité de porter à la conscience publique des sujets douloureux, souvent tabous, comme les différentes agressions faites aux femmes, agressions sexuelles, psychiques, intellectuelles ou sociales et elle permet à chacun d'entre nous grâce à sa fonction cathartique de purger le mal et de surmonter les traumas personnels.

Si l'auteure Annie Ernaux n'a pas été écrasée par le mépris d'autrui et n'a pas vécu l'humiliation, victime de la cruauté des autres, ainsi qu'elle le déclarait dans un entretien[4], la narratrice et le personnage ont failli l'être, leur vie a été profondément marquée, par moments brisée. Ce n'est que grâce à la mise en récit de l'indicible que la narratrice et le personnage peuvent se sauver et, par un effet miroir, les lectrices aussi. La fictionnalisation permet, à travers la distanciation narrative et l'écart temporel de récupérer le vécu, de le comprendre et surtout de guérir du mal infligé par les autres. Pour Annie Ernaux l'écriture a été guérissante et elle s'est imposée comme une nécessité : « Je dirais que c'est mon incapacité à traduire en pensées la sensation de ce qui m'arrive au moment où cela m'arrive – ou arrive dans le monde – qui m'oblige à écrire. »

On verra dans cet article comment le récit et plus particulièrement le récit d'autofiction permet à l'écrivain de se construire en tant que personne et comment il actualise à travers la narration sa fonction ontologique.

Je m'arrêterai à l'analyse du roman *Mémoire de fille* afin de montrer comment, à travers les jeux temporels, la polyphonie ou au contraire la distance entre les instances énonciatives et aussi à travers les changements de focalisation, la mise en récit permet non seulement de remémorer et de revivre des parcours ou des épisodes traumatisants mais permet surtout d'évacuer la honte et de guérir de différentes violences subies, ayant une valeur ontologique grâce à la reconstruction de la personne par l'écriture.

Le récit comme exercice structurant

L'être s'inscrit dans le monde en racontant le vécu en fonction du temps et de l'espace. Le récit et la vie partagent les mêmes catégories structurales: le temps, l'espace, l'action, l'acteur anthropomorphisé.

[1]« We dream in narrative, day-dream in narrative, rememeber, anticipate, hope, despair, believe, doubt, plan revise, criticise, construct, gossip, learn, hate en love by narrative » Hardy Barbara, « Towards a Poetics of Fiction : An Approach Through Narrative », Novel N° 2, 1968, p 5

[2]Doubrovsky Serge, *Un amour de soi*, Gallimard, Folio, Paris, 1982, p.19

[3]Ernaux Annie, « Vers un je transpersonnel » in *Autofictions & Cie*, Colloque de Nanterre, 1992,dir. Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune), RITM, n°6, p. 219

[4]Voir *Mémoire de fille* d'Annie Ernaux. Entretien sur Gallimard, http://www.gallimard.fr/Media/Gallimard/Entretien-ecrit/Entretien-Annie-Ernaux.-Memoire-de-fille

D'autre part, le récit en tant qu'énoncé narratif, extension d'une proposition minimale contenant un sujet anthropomorphisé et un verbe d'action est sous-tendu par la composante temporelle (Ricoeur). Il se fonde sur la dynamique des actions et obéit à une logique de la construction renfermant les potentialités de son expansion (Bremond).

Pour Aristote le récit relève de la mimèsis (traduite par R. Dupont-Roc et J. Lallot comme représentation par Käte Hambuger, Gérard Genette et Jean-Marie Schaeffer comme fiction) et la fable en tant qu'agencement d'actions et principe de toute narration est fondée sur l'action elle met en scène, elle est représentation de « l'homme agissant vivant, heureux ou malheureux ».[5] La mimèsis est ainsi chez Aristote, une mimèsis de l'action « La tragédie -écrit Aristote- est mimèsis non d'hommes mais d'action » [6] Le personnage se définit donc par la fable, Aristote écrit en ce sens « Le poète n'imite donc pas l'action pour arriver par là aux mœurs, au contraire, il ne comprend les mœurs, dans son œuvre qu'en vue de l'action. »[7]

C'est en vertu de la logique des actions et du principe de causalité que le récit est toujours orienté, qu'il tend à une fin dotée de morale. En présentant un événement exceptionnel, saillant ou une suite d'événements exceptionnels il représente un moment de rupture, de discordance qui seule peut contribuer à refaire la concordance de l'univers de fiction sur le modèle unitaire et cohérent de l'univers immédiat. Le récit de fiction tire sa force, ainsi que le montrait Baroni de sa fonction intrigante car la discordance narrative a ici des fins esthétiques et ce n'est qu'à travers cette exploitation de la rupture que le récit peut acquérir une fonction configurante.

En même temps le récit est seul capable d'instaurer un rapport à autrui qui passe par le langage et rend le contenu accessible à la compréhension rationnelle mais aussi sensible. Jésus, la Parole faite chair s'adressa aux hommes par le récit - parabole afin de rendre accessibles le contenu et les valeurs transmises. Le récit des paraboles bibliques est à la fois fondateur et pédagogique. Il est doté d'une intention fondatrice et formatrice et transmet des valeurs.

La capacité configurante de la narration provient de la fonction première du récit de raconter la vie et de se poser par la sorte dans le temps en le structurant mais a trait également à son aspect discursif fondé sur un enchaînement syntagmatique, linéaire. Le récit tout en actualisant des moments différents de la diégèse et en créant une simultanéité narrative oblige le lecteur à recréer la concordance. Ainsi ce qui est déchronologisé dans la narration est rechronologisé dans l'interprétation. Baroni met bien en évidence cette double capacité du récit de structurer d'une part le temps humain et par là notre existence et de plonger d'autre part le lecteur dans une temporalité essentielle où le temps est appréhendé dans sa totalité, par la mise en présence des moments passés présents et futurs d'un parcours de vie.

Dans *Mémoire de fille* de Annie Ernaux l'événement saillant est la première nuit d'amour avec un homme à la colonie de S dans l'Orne qui a dévastée sa vie pendant des années. Ce sera la remémoration de cet évènement raconté, tantôt depuis la perspective de Annie à l'âge de 18 ans tantôt par la narratrice, qui reconfigurera le parcours de vie de l'auteure et l'aidera en même temps à dépasser le trauma que le regard et l'attitude des autres a provoqué. Le choc brutal entre la passion de la jeune fille pour H et le regard blessant et méprisant des autres transformera la vie de l'auteure – personnage en un véritable enfer pendant des années.

Cet événement de l'été 1958 qui bouscula toute sa vie resta pendant longtemps indicible et plus encore impossible à raconter. Ce n'est qu'à travers le récit et ses fonctions expiatoires que l'auteure – narratrice parviendra à se reconstruire comme personne. Les jeux temporels et énonciatifs qui font que l'on se place tantôt au moment présent de l'énonciation tantôt au moment de la diégèse, le changement de voix permettent à l'auteure- narratrice de se détacher du mal subi et de réussir à le surmonter et à guérir les traumas.

Le récit de soi comme forme de libération de l'emprise du mal

[5]Aristote, *Poétique,* Paris, Librairie Hachette et C-ie, 1875, p 34
[6]Ibidem pp 36 - 37
[7]Ibidem pp. 36 - 37

Utilisé au début en médecine à des fins thérapeutiques , le récit de soi ou récit de vie permet à son auteur de confesser les chagrins et les traumas qu'il ne peut pas exprimer oralement et qui perturbent complètement sa vie. On reconnaît à ce type de discours des vertus libératrices et curatives, d'où la continuité de sa pratique ainsi que le montre M. Gaille

« Par récit de vie, on entend un acte biographique, qui consiste à formuler, à « mettre en mots » une expérience structurant le regard qu'on porte sur son existence, tout ou partie. On lui confère souvent un pouvoir particulier, celui de contribuer d'une certaine manière au rétablissement du patient, sinon dans un état de santé semblable à celui d'avant la maladie, du moins un état où le patient retrouve une « allure » de vie qui fait sens pour lui »[8]

En littérature, le récit de vie qui est l'autobiographie permet à l'auteur de projeter un regard nouveau sur son existence en raison de l'écart temporel. En même temps c'est dans la dynamique entre les trois instances : auteur – narrateur- personnage que réside la capacité de construction ontologique du récit de soi.

Se situant dans l'une des cases aveugles du tableau dressé par Philippe Lejeune dans le premier *Pacte autobiographique*[9] qui excluait la possibilité de l'identité entre les trois instances : auteur ~ narrateur ~ personnage à l'intérieur de la fiction romanesque l'acceptant uniquement pour l'autobiographie, l'autofiction repose précisément sur cette identité. D'ailleurs dans *Signes de vie Le Pacte autobiographique 2,* Lejeune admet bien que l'autofiction recouvre l'une des cases vides de son tableau[10.]

Le récit d'autofiction soulève deux questions fondamentales : le problème de la référence et le type de pacte proposé au lecteur, aspects qui influent sur le traitement de la matière narrative. Selon le registre : véricconditionnel ou fictionnel, le récit actualise ou instaure la référence. L'autobiographie, elle, est censée raconter des faits réels à des fins esthétiques ou autres (médicaux par exemple)[11]. Elle ne relève donc pas structurellement de la littérature. Dans *Fiction et diction* (1991), Genette distingue entre les œuvres qui sont littéraires de façon constitutive de celles qui le sont de façon conditionnelle. Si les premières sont jugées par leur fiction ou par leur « diction », élaboration de la forme, les autres sont investies par les lecteurs de la qualité littéraire. Plus tard dans *Figures IV* (1999) il considère l'autobiographie comme une production conditionnellement littéraire. Or l'autofiction force les barrières et transgresse les genres en mettant en scène un récit homodiégétique, autobiographique mais en déclarant l'intention fictionnalisante. [C]e lien entre la source réelle du texte et le type d'écriture oriente la construction narrative.

Dans récit auto-fictionnel les types de pactes sont à leur tour mélangés, car tout en invitant le lecteur à entrer dans la contrée de la fiction on lui propose un pacte « fiduciaire » basé sur la sincérité entre l'auteur- narrateur et le lecteur (Lejeune 2005:15)

Dans l'autofiction où, à la différence de l'autobiographie, la distance et par conséquent la liberté est plus grande, l'auteur – narrateur peut non seulement raconter l'indicible mais aussi se juger soi- même, essayer de se comprendre comme on comprend l'Autre. Le récit de soi met ainsi en place une dynamique temporelle et énonciative entre le Soi et l'Autre, le personnage présenté au moment de la diégèse. Dans ce jeu identique au jeu du miroir pratiqué par l'enfant qui, ainsi que le montrait Lacan, lui permet de se découvrir et de se connaître, l'auteur- narrateur parvient à se construire ontologiquement à travers le langage libérateur.

Doubrovsky a bien affirmé cette primauté de l'écriture à vocation ontologique sur le vécu réel :

«Autrement dit, ce que l'écrivain invente, c'est la reconfiguration de fragments d'existence qu'il réinscrit dans un texte. Il y a primat absolu du texte et de l'écriture sur le vécu.»[12].

[8]M. Gaille " La vertu thérapeutique du récit de vie : illusion humaniste ou réalité d'un soin bien compris ? Enjeux d'une « éthique du dialogue » en médecine contemporaine", Perspective soignante, 2013, avril, 46, p. 42-57

[9]Lejeune Philippe, *Le pacte autobiographique* , Paris, Éd. du Seuil, 1975

[10]Lejeune Philippe, Signes de vie, Le pacte autobiographique 2, Paris, Seuil, 2005, p.25

[11]Voir Philippe Artières, « Écriture contrainte Noguier les souvenirs d'un moineau » in *Genèse du « Je » Manuscrits et autobiographie, Ph ; Lejeune et Catherine Viollet,sous la dir.Paris, CNRS Editions, 2001, pp.35 -59*

[12] Serge Doubrovsky, *Un amour de soi,* Paris, Gallimard, Folio, 1982

L'écriture auto-fictionnelle permet, grâce au travail de remémoration et à la mise en discours, de guérir et de surmonter les traumas de la vie. L'auteur- narrateur peut ainsi se reconstruire.

Annie Ernaux écrivait à propos de ce moment traumatisant de sa vie et de la souffrance qu'il a provoquée : « J'ai voulu l'oublier cette fille. L'oublier vraiment, c'est-à-dire ne plus avoir envie d'écrire sur elle. Ne plus penser que je dois écrire sur elle, son désir, sa folie, son idiotie et son orgueil, sa faim et son sang tari. Je n'y suis jamais parvenue. » (*Mémoire de fille* : 17)

Ce n'est que dans la mesure où l'écrivain parvient à mettre en récit une expérience douloureuse, enfouie quelque part dans sa mémoire et dont il lui est difficile de se libérer qu'il pourra retrouver son identité complète et saine, car guérie par l'écriture

Le récit à fonction ontologique

Le roman *Mémoire de fille* est, à l'instar de la vie du personnage construit de morceaux. Cette fragmentation narrative a comme pendant la quête d'identité de la triple instance auteure – narratrice – personnage, la recomposition signifiante de l'intrigue correspond à la reconstruction ontologique de la personne.

Il débute par une sorte de préface énoncée par la narratrice qui condense et explique au niveau symbolique l'emprise sous laquelle le personnage se trouvera pendant de longues années. Néanmoins l'analyse est froide, impersonnelle ne laissant pas comprendre qu'il s'agit du futur personnage du roman et encore moins de la personne de l'auteure- narratrice. Aucun indice ne montre qu'il s'agit d'une autofiction. « Il y a des êtres qui sont submergés par la réalité des autres (…). » (*Mémoire de fille* : 11) juste l'amorce de l'intrigue qui va suivre et qui fonctionne comme synthèse aux niveau des faits mais nullement au niveau du drame et du déchirement que le personnage va vivre : « Vous attendez le Maître, qu'il vous fasse la grâce de vous toucher au moins une fois. Il le fait, une nuit, avec les pleins pouvoirs sur vous que tout votre être a supplié. Le lendemain il n'est plus là. Peu importe, votre espérance de le retrouver est devenue votre raison de vivre, de vous habiller de vous cultiver, de réussir vos examens. (…) Mais, sans vous en rendre compte, en travaillant à votre propre valeur vous vous éloignez inexorablement de lui. » (*Mémoire de fille* : 12)

Cette sorte de préface anticipe les jeux de focalisation car le « vous » est à la fois un vous neutre, général mettant en scène une histoire universelle et le « vous » adressé au personnage. En poussant encore plus l'analyse au niveau symbolique nous décelons la distance entre la narratrice et le personnage concernant la perception sur les faits et leur évaluation. Nous assistons en même temps à une inversion temporelle car le regard lucide et objectif de la narratrice montre qu'elle est déjà guérie, or la guérison se produit à la fin, grâce à la mise en récit de l'histoire.

La narration est menée par la narratrice à la troisième personne qui fonctionne comme un signe de distanciation par rapport à un univers lointain avec lequel elle n'a plus de points de contact. C'est le contexte extra textuel, la biographie de l'auteure qui pratique l'autofiction qui oriente le lecteur vers ce type de récit. Le monde extérieur est lui aussi la somme d'une série d'événements, dont chacun pris séparément est important pour la France de 1958 mais qui ne semblent pas construire un monde unitaire, chaleureux et protecteur. La référence est certes, réelle, spécifique à l'autofiction mais en même temps la manière de l'instaurer par la narration laisse le sentiment d' un univers plus ou moins éclaté, à l'image de ce que sera l'univers intérieur du personnage.

« C'est un été sans particularité météorologique, celui du retour du général de Gaulle, du franc lourd et d'une nouvelle République, du Pélé champion du monde de foot, de Charly Gaul vainqueur du Tour de France et de la chanson de Dalida *Mon histoire c'est l'histoire d'un amour.* » (*Mémoire de fille* : 13)

Annie Ernaux pratique une mise en abîme au niveau symbolique car H dont l'adolescente Annie tombera amoureuse est perçu comme le Maître indifférent et cynique du début du livre et l'histoire racontée par le roman est l'histoire d'un amour, amour ravageur et destructeur pour le personnage, devenu sujet de la dérision des autres et dont la narration permet à l'auteure- narratrice de retrouver sa vraie identité en balayant la honte et le mépris subi.

Il existe dans *Mémoire de fille* non seulement une distance énonciative et temporelle entre Annie Ernaux l'auteure – narratrice et Annie Duchesne, le personnage mais également une distance ontologique, de l'être, comme s'il s'agissait de deux personnes différente. Dans son journal Annie à dix- huit ans n'est pas désignée par le « moi » ou « je » mais par « la fille de S » ou la « fille de 58 » comme si un abîme infranchissable existait entre les deux. L'impossibilité d'écrire sur cette fille de raconter son histoire est « Le trou inqualifiable. » (*Mémoire de fille* : 17)

La mise en récit investit de sens l'existence. L'écrivaine est hantée par l'angoisse de ne pas avoir le temps d'écrire sur « la fille de 58 » et par l'idée que son histoire sera oubliée à jamais.

C'est la tension entre les deux hypostases de l'être le « moi »actuel et le « moi » d'antan qui est structurante, bien que l'identité se recompose dans la souffrance et qu'elle soit marquée par le déni. Annie du présent est bien la somme de toutes les Annie qui continuent à l'habiter et à la troubler « … cette fille n'est pas moi mais elle est réelle en moi. Une sorte de présence réelle. » (*Mémoire de fille* : 22)

Sur le plan énonciatif cette tension va se traduire par la distinction entre « elle » et « je », deux instances placées non seulement à des moments différents mais aussi dans des univers différents, ayant des visions distinctes sur la vie. La « fille de 58 » c'est Annie Duchesne, nom de jeune fille tandis que l'autre qui la regarde et la remémore c'est bien Annie Ernaux. Pourtant l'énonciation devient par endroit polyphonique superposant les deux instances et la focalisation glisse entre les centres de perspective.

La mise en récit du vécu passé représente une quête d'identité différée dans le temps, la narratrice doit faire au moment de l'énonciation des choix diégétiques et ce faisant elle se ré-découvre et se construit ontologiquement dans un balancement entre le soi actuel et le soi d'antan. « Que choisir donc de dire d'elle qui la saisisse, telle qu'elle a existé là, cet après-midi d'août sous le ciel changeant de l'Orne, (…) ?

(…)

Ce qui me vient spontanément : Tout en elle est désir et orgueil. Et : Elle attend de vivre une histoire d'amour. » (*Mémoire de fille*: 25)

Le récit se construit à la croisée des regards : le regard d'Annie d'aujourd'hui, la perception d'Annie à ses 18 ans et surtout le regard des autres cruel, réprobateur, blessant sur la jeune fille souhaitant vivre l'amour. Il fond en un seul moment qui devient temps fondateur, le passé et le présent afin de comprendre la blessure et la honte pour en guérir. En même temps la narration devient auto- réflexive elle dévoile toute une poïétique, en exhibant et en explicitant le faire narratif. « J'ai envie de m'arrêter là (…) . C'est une illusion romanesque, une définition bonne pour une héroïne de fiction. Il faut continuer, définir le terrain social, familial, sexuel – où s'épanouissent à ce moment-là son désir et son orgueil, son attente, (…) (*Mémoire de fille*: 25)

En racontant le parcours du personnage la narration renvoie aussi inexorablement au cheminement littéraire de l'auteure, en incluant les références littéraires et surtout la manière d'approcher et d'intérioriser les œuvres littéraires. La construction ontologique se fait non seulement en se rapportant à des vécus différents décalés dans le temps (l'expérience de la « fille de 58 » et l'expérience enrichie par le souvenir de Annie l'auteure) mais également en intégrant le littéraire comme moule formateur de l'intellect et de la sensibilité. La littérature a ainsi une valeur formatrice et en même temps elle oriente le parcours du personnage et de l'auteure – narratrice.

En assumant la construction du personnage le « je » de la narration qui dit « elle » doit fournir au lecteur tous les éléments psychologiques, sociaux, culturels capables de l'aider à comprendre la jeune fille pure et innocente qui n'a d'autre connaissance de l'amour que l'imaginaire livresque et qui en même temps n'a qu'une envie, totalement légitime par ailleurs : de connaître l'amour, de le vivre. « Elle crève d'envie de faire l'amour mais par amour seulement » (*Mémoire de fille*: 29).

Néanmoins cet effort de reconstruction est difficile, précisément dans la mesure où il s'agit d'une ré-découverte de soi et d'une re-construction et dans la mesure où ce qui manque est la parole. Tant le lecteur que la narratrice sont confrontés au discours manquant, à la parole absente qui ne peut donc pas se faire réalité. La narratrice peut reconstituer des faits mais non pas le

discours intérieur « qu'il est en vain de pouvoir reconstituer comme j'ai cru possible de le faire en écrivant » (*Mémoire de fille*: 31)

La voix de Annie à 18 ans est une voix transposée dans les lettres car l'auteure – narratrice ne réussit pas à actualiser par le souvenir sa voix de '58.

L'identité se forge en mélangeant le souvenir douloureux de la brutalité de la première nuit d'amour où elle subit tout, en ayant la conscience qu'elle doit traverser un passage obligé, n'osant pas dire ce qu'elle souhaite ou poser des questions, le souvenir de la honte devant le mépris des autres mais les réflexions et le ressenti provoqués par ses lectures. La nouvelle Annie se construit dans ce temps retrouvé et revécu de ses 18 ans marqués par l'expérience de S, un temps qui fond dans le présent de la narration.

Pourtant l'héroïne a bien souhaité cette expérience qui détruira des années de sa vie « Je ne sais pas à quel moment , elle , non pas se résigne mais consent à perdre sa virginité. Veut la perdre. Elle collabore » (Mémoire de fille : 45)

En faisant revivre à travers le récit de soi la jeune fille qu'elle était à 18 ans, Annie Ernaux replonge au plus profond d'elle -même afin de se découvrir et de se reconstruire. Et l'innocence quelque peu idiote de la jeunesse heurte la perception de Annie d'aujourd'hui, capable de mesurer toute l'horreur du mépris subi et de la honte éprouvée. C'est bien l'auteure – narratrice qui est horripilée par la violence et le mal subis à ses 18 ans et c'est dans cette dynamique douloureuse, déchirante, entre le moi meurtri de Annie, la narratrice et le moi innocent et quelque peu naïf de Annie Duchesne qu'une nouvelle identité se forge et un être nouveau naît.

« Je me passe et me repasse la scène dont l'horreur ne s'est pas atténuée, celle d'avoir été aussi misérable, une chienne qui vient mendier des caresses et reçoit un coup de pied. » 5Mémoire de fille : 50)

Conclusion

L'autofiction fonctionne chez Annie Ernaux comme repoussoir de son existence lui permettant de comprendre les faits les plus douloureux de sa vie et de reconstruire son moi blessé, déchiré. La distance temporelle, la mise en récit qui donne le sentiment qu'on raconte l'histoire de quelqu'un d'autre, d'un étranger dont les expériences ne peuvent pas nous toucher, les changements de voix qui permettent à la narratrice en quête d'identité de prendre des distances par rapport au raconté sont autant de mécanismes qui actualisent la fonction ontologique du récit de soi. Le récit devient non seulement modalité de partager des expériences et des vécus avec les lecteurs, de les toucher, de modifier leur univers sensible et leur vie, mais il permet avant tout à l'auteur d'autofiction de se reconstruire et d'investir de sens sa propre vie.

Il refait l'univers de son auteur et en s'inscrivant dans le monde postiche du comme si, de la fiction, il modifie aussi l'univers personnel de chaque lecteur. Ce dernier sentira avec le personnage la douleur du regard injuste et méprisable des autres, il subira leur cynisme et leur cruauté.

Le récit de soi est capable de déclencher davantage que d'autres formes de récit l'empathie du lecteur. Sa fonction ontologique est double : il permet à l'auteur narrateur de reconfigurer son devenir mais également au lecteur de se découvrir et de se connaître.

BIBLIOGRAPHY

1. Aristote, *Poétique,* Paris, Librairie Hachette et C-ie, 1875

2. Artières Philippe, « Écriture contrainte Noguier les souvenirs d'un moineau » in *Genèse du « Je » Manuscrits et autobiographie, Ph ; Lejeune et Catherine Viollet,sous la dir.Paris, CNRS Editions, 2001, pp.35 -59*

3. Doubrovsky Serge, *Un amour de soi*, Paris, Gallimard, Folio, 1982

4. Ernaux Annie, « Vers un je transpersonnel » in *Autofictions & Cie*, Colloque de Nanterre, 1992,dir. Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune), RITM, n°6, p. 219

5. Ernaux Annie, *Mémoire de fille* , Paris, Gallimard, 2016

6. Hardy Barbara, « Towards a Poetics of Fiction : An Approach Through Narrative », Novel N° 2, 1968

7. Gaille M « La vertu thérapeutique du récit de vie : illusion humaniste ou réalité d'un soin bien compris ? Enjeux d'une « éthique du dialogue » en médecine contemporaine », *Perspective soignante*, 2013, avril, 46, p. 42-57

8. Lejeune Philippe, *Le pacte autobiographique* , Paris, Éd. du Seuil, 1975

9. Lejeune Philippe, Signes de vie, Le pacte autobiographique 2, Paris, Seuil, 2005

THE MATERNAL SPIRIT IN THE LITERATURE OF ÉRIC EMMANUEL SCHMITT

Larisa Ileana Casangiu

Assoc. Prof., PhD, ,,Ovidius" University of Constanţa

Abstract: The present article is focused on identifying the features of the maternal spirit in the literary works of one of the greatest writers of the world – Éric-Emmanuel Schmitt (considered "a champion of the short story"). We bring out some literary characters that talk about writer's vision on motherhood, from his prose (Odette Toulemonde and other stories, Noah's Child, Félix et la source invisible, The Most Beautiful Book in the World and other stories, The Revenge of Forgiveness, Journal of a Lost Love etc.).

Keywords: maternal sacrifice, traditional perennial values, leitmotif.

Introducere. Despre spiritul matern

Tradițional, spiritul matern, incluzând ideea de sacrificiu, este prezent deopotrivă la majoritatea persoanelor feminine care au statutul de „mamă"[1], la unele mamifere, și chiar la persoane de sex masculin (adăugat spiritului patern), care, prin imitație sau printr-o anumită vocație (derivând, probabil din inteligența interpersonală[2]), pot acționa, în anumite condiții asemănător unei mame.

Sacrificiul matern este văzut astăzi diferit de la o cultură la alta, unele lucrări considerând că acceptarea privării de somn și suspendarea împlinirii dorințelor personale în favoarea pruncului constituie exemple în acest sens. Dimpotrivă, până acum mai puțin de un secol în urmă, prin sacrificiu matern era desemnată renunțarea mamei la propria viață, în favoarea copilului/copiilor săi.

În lucrările științifice, spiritul matern era considerat adesea un instinct primar, firesc, cumva înscris în codul genetic al persoanei, dar, în ultimele decenii, apare tratat și ca o opțiune, în societățile în care tehnologizarea și cultul unui *Deus ex machina* se substituie spiritualității.

Literatura însă, în special venită de la umaniști profunzi, deținând o capacitate uriașă de observare a spiritului uman, precum scriitorul pe care îl avem în atenție, aduce în prim plan situații, adesea inspirate de realitatea social-istorică, ce se constituie în serioase motive de reflecție, de restructurare cognitivă, de catharsis.

Elisabeth Badinter arată că, de la sfârșitul anilor șaptezeci, de când marea majoritate a femeilor folosește contraceptive, s-a demonstrat clar că „Dorința de a avea un copil nu este nici constantă, nici universală. /.../ De când a apărut posibilitatea de a alege, există o diversitate de

[1] Anumite patologii sau istorii personale pot anihila spiritul matern (de exemplu, depresii post-partum), absența lui având drept consecințe abandonul nou-născutului, uciderea acestuia sau maltratarea lui.
[2] Cnf. lui Daniel Goleman, *Inteligențele multiple*

opinii și nu se mai poate vorbi deloc despre instinct sau despre dorință universală".[3] În plus, „A alege să fii mamă nu garantează, așa cum s-a crezut la început, o maternitate mai bună".[4]

Într-o notă de subsol a studiului realizat de cercetătoarea franceză mai sus menționată, se arată chiar că „expresia «instinct matern» nu se bucură de prea mare popularitate, partizanii îi preferă sintagma «fibră maternă»".[5]

În condițiile acestea, în care tot mai mult maternitatea este considerată *o nouă formă de sclavie,* există pericolul ca, atunci când sunt văzute mai degrabă dezavantajele maternității (traduse în îngrădirea libertății femeii devenită mamă) decât aspectele pozitive ale ei, spiritul matern să se exprime din ce în ce mai puțin ca odinioară, iar operele în care este înfățișat tradițional fie să se constituie într-un vestigiu, fie să pară nerealiste, fie să devină expresii ale idealului proiectat de mintea unor artiști visători.

Cât încă pot fi identificate însușiri ale spiritului matern recognoscibile în realitatea contemporană, articolul de față nu își propune să prezinte vreun fapt excepțional, eventual, romantic, ci să reliefeze sensibilitatea scriitorului Éric-Emmanuel Schmitt cu privire la aspectul menționat și tributară, așa cum afirmă la un moment dat, acestui aspect.[6]

Maternitatea, în opera literară a lui Éric-Emmanuel Schmitt

Numeroase sunt referirile la spiritul matern în opera literară a lui Éric-Emmanuel Schmitt. O definiție artistică a acestui spirit este formulată prin vocea personajului principal al romanului ***Copilul lui Noe,*** Joseph Bernstein (devenit, timp de vreo trei ani, Joseph Bertin): „Să nu mă întrebați cum era mama: poate oare cineva să descrie soarele pe cer? De la mama veneau căldura, puterea, bucuria. Îmi amintesc mai curând de hainele pe care le purta decât de trăsăturile chipului ei. Lângă ea râdeam și niciodată nu mi se putea întâmpla nimic grav."[7]

În aceeași operă, părintele Pons ilustrează, într-o variantă verosimilă, masculină, aceleași atribute ale maternității, mai cu seamă pentru că, după cei trei ani petrecuți în preajma sa, Joseph ar dori să rămână la „Vila Galbenă" în continuare.

În nuvela ***Răzbunarea iertării***, din volumul omonim, Élise îi furnizează asasinului fiicei sale argumentul pentru care ea îl vizita de doi ani în închisoare, făcând trimitere la sentimentele materne care ar motiva-o: „Mă uit la tine ca o mamă, Sam. Nu mama ta adevărată, pe care nu ai cunoscut-o. Nu mama ta adoptivă, care te-a îndepărtat. Ca o mamă pe care ai fi putut-o avea. Și tu ești ca un băiat pe care l-aș fi putut avea. /…/ - Știi ce înseamnă o mamă? / - Nu… / - Cineva care nu respinge. Cineva care primește. Cineva care iubește. Cineva care nu judecă. Și iartă."[8] Chiar dacă intențiile sale în relevarea maternității își dovedesc scopul vindicativ (motiv pentru care opera se numește *Răzbunarea iertării),* portretul mamei schițat de protagonista operei este ilustrat în acord cu idealul matern.

Odette Toulemonde, din ***Cea mai frumoasă carte din lume și alte povestiri,*** alcătuiește o scrisoare adresată lui Balthazar Balsan, scriitorul ei favorit, în a cărui prezență nu putuse vorbi, și îi spune acestuia despre cei doi copii ai ei (Rudy și Sue Helen) și despre viața de dinainte și de

[3] Badinter, Elisabeth, *Mamă sau femeie? O polemică despre maternitate ca o nouă formă de sclavie*, Ed. Litera, 2012, p. 17

[4] Ibidem, p. 23

[5] Ibidem, p. 30, nota de subsol 1

[6] „Iată cuvintele care ieșeau de sub pana mea în ziua aceea... Dragostea unui fiu pentru mama sa... Cum ți-ai putea închipui că nu mama mi le inspirase?" - Schmitt, Éric-Emmanuel, *Jurnalul unei iubiri pierdute*, trad. Doru Mareș, Ed. Humanitas Fiction, București, 2021, p. 53

[7] Eric Emmanuel Schmitt, *Copilul lui Noe*, trad. Ileana Cantuniari, Ed. Humanitas Fiction, București, 2018, p. 14

[8] Schmitt, Eric Emmanuel, *Răzbunarea iertării,* în românește de Laurențiu Malomfălean, Ed. Humanitas Fiction, București, 2019, p. 194

după a-i citi opera lui. Misiunea lui Odette ca mamă nu este deloc ușoară: cu Rudy, în vârstă de 19 ani, frizer și homosexual, pare să aibă o relație amiabilă, în vreme ce, cu Sue Helen, relația este încordată. Maternitatea apăsase prea tare pe umerii ei până să-l citească pe Balthazar Balsan. Vizitând-o, acesta avea să constate că „Odette se născuse cu un dar: bucuria. În străfundul ființei ei sălășuia probabil o orchestră de jazz care cânta ritmuri antrenante și melodii trepidante. Nici o greutate nu o descumpănea.”[9]. Spiritul ei matern este doar conturat: „În familie, dovedea un spirit la fel de deschis: homosexualitatea fiului ei, Rudy, o deranja mai puțin decât arțagul lui Sue Helen, care trecea printr-o perioadă dificilă. Cu blândețe, deși bruftuluită de dimineața până seara, încerca să-și ajute fiica să zâmbească, să aibă răbdare, să aibă încredere și, poate, să se despartă de amicul ei, Polo, un parazit mut, mâncăcios și urât mirositor pe care Rudy îl numea «chistul»”.[10] După o ședere de câteva zile acasă la ea, scriitorul o reîntâlnește pe țărmul Mării Nordului, unde îi cere să-i dea lecții de fericire fiului său. Odette își dezvăluie o fațetă a spiritului matern în abordarea problemelor cuplului Balthazar- Isabelle, iar mai târziu îi va inspira scriitorului spiritul patern care să-i permită grija pentru Rudy și Sue Helen.

În ***Cea mai frumoasă carte din lume***, niște prizoniere din Uniunea Sovietică, aflate într-un lagăr, se gândesc să lase fiicelor, pe foițe de țigară, mesaje. După îndelungi căutări privind tipul mesajelor pe care s-ar cuveni să-l transmită, succint și memorabil, la sugestia lui Lily, fiecare deținută va scrie câte o rețetă culinară, alcătuind astfel „cea mai frumoasă carte din lume”.

În romanul ***Omul care vedea dincolo de chipuri***, apare o descriere a sentimentelor materne, în reflectarea personajului Mohammed Badawi, alintat Momo, adolescent, frate al unui terorist-kamikaze: „Oamenii nu pricep! N-au auzit niciodată de Hocine Badawi și, hodoron tronc, toată mass-media îl arată din cauza bombei. Pentru ei, Hocine Badawie e Adolf Hitler. Pleosc, diavolul! Mama nu știe de acel Hocine Badawi. Când se pomenește numele Hocine Badawi, mama îl vede pe fiul ei, pe care-l iubește, nu pe ucigaș. Înnebunește. În ziare și la televizor s-a inventat alt fiu, cu numele și chipul furate de la fiul ei, dar care nu este fiul ei adevărat. Când aude că se învârte cheia în ușă, strigă: «Hocine?» Și nu din reflex, ci pentru că ea își imaginează că Hocine cel adevărat se va întoarce, că adevăratul Hocine va explica mulțimii că nu el e teroristul, că nu el a omorât opt oameni aruncându-se în aer și făcându-se bucățele. Fiindcă, zice mama, adevăratul Hocine nu putea să plece de acasă și să nu spună nimănui la revedere. ”[11]

Romanul ***Félix și izvorul invizibil*** prezintă povestea lui Fatou, o mamă care, în focalizarea fiului ei (Félix), era „Energică, sclipitoare, curioasă, radioasă, expansivă, ciripea cu voce mătăsoasă, cărnoasă, profundă, care-i îndulcea accentul tropical, se mira, se revolta, se interesa de tot și de toate, râdea de mai toate lucrurile, mă acoperea cu săruturi din zori - când mă trezea, mă masa pe spate – până seara, când îmi povestea pe un ton lacom întâmplările zilei, întrucât, îmi amintea, «trebuie întotdeauna să le povestești înainte să se răcească»”[12]; „Mami înfrumusețea viața”[13]; „Mami constituia pentru mine și Polul Nord, și Polul Sud, și Ecuadorul, și Tropicele...”[14].

[9] Schmitt, Éric-Emmanuel, *Cea mai frumoasă carte din lume și alte povestiri*, trad. Ileana Cantuniari, Ed. Humanitas Fiction, București, 2011
[10] Ibidem, p. 128
[11] Éric-Emmanuel Schmitt, *Omul care vedea dincolo de chipuri*, trad. Liliana Donose Samuelson, Ed. Humanitas Fiction, București, 2018, p. 97
[12] Éric-Emmanuel Schmitt, *Félix și izvorul invizibil*, trad. Doru Mareș, Ed. Humanitas Fiction, București, 2020, p. 13
[13] Ibidem, p. 15
[14] Ibidem, p. 17

În același roman, alături de maternitate și conectată cu ea, este interesant raportul dintre cuvânt (cu valențe soteriologice) și iubire, a cărei lipsă/respingere duce la dezrădăcinare, la depresie, la mercantilism („calculită") și chiar la „moarte" (așa cum traduce Bamba lipsa reacțiilor).

Prin etichetele insolite aplicate celor din jur, personajul denotă atribute demiurgice, dovada fiind faptul că, odată denumite/etichetate, anumite personaje își legitimează identitatea, așa cum stau lucrurile în cazul cuplului de lesbiene inițial rejectat, apoi acceptat și chiar dorit în peisajul de la Belleville, *Popa și Dama de atu*.[15]

Tot astfel, după ce, în urma sfatului dat de Fatou, domnișoara Tran își apelează însoțitorul canin „Domnul", o mulțime de domni vor întregi anturajul ei, pentru că quiproquoul care se naște din adresare îi face pe *domni* să se simtă chemați de atrăgătoarea, dar timida proprietară.

Când, temporar, „calculita" ia locul iubirii aproapelui, Fatou este la un pas de dezumanizare, tradusă de încercarea de a-i ucide pe cei cinci antreprenori care cumpăraseră băcănia domnului Tchombé.

Recăpătându-și iubirea față de aproapele, prin săvârșirea simbolică a ritualurilor dedicate cultului strămoșilor, Fatou se reumanizează, se integrează în firesc, și, de aceea, nu contează faptul că Bamba, salvatorul ei din adolescență, i-a cheltuit economiile de-o viață, așa cum și Sainte-Esprite își cheltuise propriile economii pentru a o salva.

În opinia lui Yann și a lui Bruno, *Félix și izvorul invizibil* constituie „povestea unui băiat care reușește să-și învie mama"[16], și, pentru că a apărut în perioada de doliu a scriitorului, cei doi sugerează că opera ar trăda dorința ascunsă a acestuia de a-și învia, simbolic, mama, așa cum se întâmplă în diegeza menționată.

Probabil cea mai reprezentativă operă a lui Éric-Emmanuel Schmitt cu privire la raportarea sa la problema maternității este „nuvela"[17] ***Domnișoara Butterfly***.

Domnișoara Butterfly este eticheta pe care o primește Mandine Thievenaz/„Mutulica", o tânără prezentată drept rudimentară, chiar retardată, incapabilă de învățătură, chiar de comunicare, dar ilustrând iubirea absolută.

Ciudat este că Mandine Thievenaz este de o frumusețe indubitabilă, lascivă, pe chipul ei nereflectându-se retardul psihic, iar în prezența „iubitului" ei, pe care ea îl consideră predestinat, arătându-se plină de inițiativă, comunicativă, inventivă și iubindu-l plină de încredere, de speranță, fără să-l judece, funcționând în final drept model de conduită și pentru el.

Mandine Thievenaz este o metatextualizare a Doamnei Butterfly care, așa cum se arată și în textul charismaticului scriitor, reiterează povestea lui Cio-Cio-San, într-o variantă nouă și tulburătoare.

În ciuda lipsei oricărei erudiții, Mandine Thievenaz dovedește o incredibilă putere de judecată și de sacrificiu suprem atunci când se gândește cum să-și salveze fiul, ai cărui rinichi, aproape necrozați, îi dădeau puține șanse la viață. Comportamentul ei din ultimele ore de viață nu este deloc al unei retardate, chiar dacă prelevarea rinichilor de la o persoană otrăvită ar putea isca semne de întrebare privitoare la utilitatea actului terapeutic.

---

[15] „Printr-un simplu artificiu, Mami le făcuse cuplul pe cât de legitim, pe atât de amuzant" – ibidem, p. 15

[16] Schmitt, Éric-Emmanuel, *Jurnalul unei iubiri pierdute*, trad. Doru Mareș, Ed. Humanitas Fiction, București, 2021, p. 168

[17] Am pus în ghilimele acest cuvânt, dat fiind faptul că autorul își consideră opera o nuvelă. Dacă prin dimensiune (86 de pagini ale acestei operei, în limba română), ar putea fi îndreptățită această încadrare în specia literară menționată, prin construirea pe două planuri narative (al prezentului și al trecutului, dar și al evoluției lui William Golden și cel al evoluției lui Mandine) și, în special, prin complexitatea perspectivei asupra subiectului, opera ilustrează într-o mai mare măsură specia literară a romanului!

Dimpotrivă, Mandine acționează cu metodă, oferindu-și viața fiului său fără să-l vadă înainte de sacrificiul suprem, reconfirmând astfel singularitatea jertfei sale, surprinsă atât de simplu și grăitor în reflectarea tatălui ei: „Mandine e Mandine”.[18]

Întrevedem aici sugestia că spiritul matern, izvorât din iubirea absolută, transcende retardul psihic al personajului, care își depășește limitele și demonstrează o putere de care puține persoane ar fi capabile.

Gestul ei îl va inspira pe William Golden să-și dea seama că „În iubire, meritul stă în cel care iubește, nu în cel care este iubit”[19] și să se sacrifice într-un chip asemănător ei, mulțumindu-i pentru această inspirație.

Interesantă este mărturisirea din *Jurnalul unei iubiri pierdute* că, în vreme ce mama sa își *schimba regatul*, autorul scria opera *Domnișoara Butterfly,* mai exact scrisoarea fiului, James, pentru mama sa, Mandine (scrisoare redactată de William), ceea ce îl determină să creadă că „mama și cu mine eram legați prin intuiții superioare care sfidau distanțele”.[20]

Toate trăsăturile maternității identificate în opera literară (atât cele deja prezentate, cât și altele, neaduse în discuție aici) par să se reunească în volumul cu aparență autobiografică ***Jurnalul unei iubiri pierdute***, pentru care autorul a primit Premiul *Jules Renard*, în anul 2020. Opera este o tulburătoare declarație de dragoste și recunoștință a artistului față de mama sa, o metaartă narativă, dar și expresia defulării de sentimentele generate de pierderea mamei.

Sentimentele de pierdere enormă și de recunoștință pentru devenirea sa, față de mamă, se împletesc până la contopire în *Jurnalul unei iubiri pierdute*: „Mămico, ai murit de dimineață și e pentru prima oară când mă superi. / De la tine nu am primit decât tandrețe, atenție, considerație, entuziasm. De la tine am primit pasiunea de a exista, dorința de a admira, beția de a face. De la tine nu păstrez nici o amintire urâtă, numai căldură, lumină, bucurie. Nu pot aduce la suprafață nici măcar o clipă în care zâmbetul tău să se fi șters, în care atenția ta să se fi slăbit, în care vreo eclipsă să-ți fi întunecat bunăvoința. E peste poate să-mi amintesc vreo secundă în care să mă fi dezamăgit. Iubirea ta se dovedea pe cât de generoasă, pe atât de imposibil de degradat. / Să fi pierdut toate acestea?”[21].

Resimțirea acestei pierderi ca pe un adevărat cataclism, nu personal, ci cosmic, îi induce eului reflexiv uimirea în fața constatării lipsei de rezonanță a mediului cu ceea ce credea că afectează întreg universul: „Vocea cântată și feroviară anunță succesiunea gărilor. Liniștea ei mă șochează. Cum adică? Treburile merg, iarba crește, soarele strălucește, Pământul se-nvârte, viața continuă... Deci n-au aflat?”[22]. Totodată, asemenea Luceafărului, devenit Hyperion, din arta poetică eminesciană, care voia să restituie nemurirea contra unei *oare de iubire*[23], eul narativ mărturisește: „Mi-aș fi dat întreaga celebritate pentru a-mi putea păstra mama.”[24]

Complexul lui Oedip este evocat în *Jurnalul unei iubiri pierdute*, astfel încât nu se mai impune identificarea lui: „Când, pe la douăzeci de ani, l-am studiat pe Freud și am descoperit

[18] Éric-Emmanuel Schmitt, *Domnișoara Butterfly,* în: Éric-Emmanuel Schmitt, *Răzbunarea iertării,* în românește de Laurențiu Malomfălean, Ed. Humanitas Fiction, București, 2019, p. 128
[19] Ibidem, p. 159
[20] Schmitt, Éric-Emmanuel, *Jurnalul unei iubiri pierdute*, trad. Doru Mareș, Ed. Humanitas Fiction, București, 2021, p. 53
[21] ibidem, pp. 6-7.
[22] ibidem, p. 10
[23] *Oară*, în sensul de *moment, dată*, ca în expresiile *prima oară, a doua oră* etc., așa cum a apărut în ediția princeps a poeziei eminesciene!
[24] Schmitt, Éric-Emmanuel, *Jurnalul unei iubiri pierdute*, trad. Doru Mareș, Ed. Humanitas Fiction, București, 2021, p. 46

complexul lui Oedip, mi s-a făcut rău. Adică să-mi ucid tatăl și să mă-nsor cu mama? Simbolic, o făceam. Încă din copilărie mă îndepărtasem de el și mă agățasem de mama: continuam la maturitate, tratându-l ca pe un străin, în timp ce eram tot mai mult una cu ea."[25]

Cartea conține, în spirit postmodernist, numeroase elemente care îi conferă autoreferențialitate și care îi reliefează textualismul: „Nu redactez un proces-verbal. Romancier, dramaturg, dotat cu o imaginație bogată, am ales să inventez povești în egală măsură din dragoste și din silă față de realitate. Dragoste, fiindcă oamenii mă inspiră. Silă, fiindcă nu descriu numai lumea așa cum este, dar și așa cum ar putea să fie, ba chiar cum ar trebui să fie. În aluatul realității, pun plămada idealului. / Sfârșitul mamei nu are nimic ideal în el. "[26] În plus, conștientizând responsabilitatea pe care o are față de publicul său din sălile de spectacol, naratorul, aflat și în ipostaza de actor și regizor, întregește crezul său artistic: „Plăcerea celorlalți e mântuirea mea."[27]

Că *Jurnalul unei iubiri pierdute* este și o expresie a defulării este evident, mai cu seamă că instanța narativă dă glas unor reflecții și în acest sens: „Tăcerea întreține traumatismul. Individul nu depășește traumatismul decât atunci când vorbește".[28], în timp ce „Scrisul aduce vindecarea. / Cum se descurcă aceia care nu beneficiază de așa ceva?"[29]

Cartea s-ar cuveni citată în întregime, atât pentru că ilustrează din plin semnificațiile atribuite spiritului matern, cât și pentru emoția estetică pe care o induce. Cum dimensiunile acestui articol nu permit acest lucru, ne limităm a aprecia deopotrivă sentimentele filiale asociate spiritului matern și frumusețea din privirea artistului.

Concluzii

Maternitatea transpusă artistic de Éric-Emmanuel Schmitt atestă marea sensibilitate a autorului, umanismul său, uneori, viziunea sa idilizantă și încadrarea sa între beneficiarii miracolului[30] matern, față de această valoare perenă, aflată în pericol față de utilizarea, în documentele de stare civilă din Paris[31] (dar *en vogue* și în alte țări[32]), în loc de „mamă" și „tată", a etichetelor de „părinte 1" și „părinte 2". Este o corecție necesară și tulburătoare adusă unei lumi adesea privată de repere privind afecțiunea parentală autentică.

Asemenea părintelui Pons (din romanul *Copilul lui Noe),* scriitorul se dovedește un „colecționar" al valorilor tradiționale care s-ar putea pierde odată cu încercările de a oferi o descriere neutră în funcție de sex a părinților, pentru care militează diverse asociații preocupate de *recunoașterea diverselor tipuri de familii*.

[25] Ibidem, p. 120
[26] ibidem, p. 29
[27] Ibidem, p. 170
[28] Ibidem, p. 30
[29] Ibidem, p. 47
[30] Mai ales, dacă avem în vedere următoarele descrieri ale miracolului: „Miracolele se produc firesc, ca expresii ale iubirii. /../ miracolele sunt deprinderi și trebuie să fie involuntare." – p. 3; „Miracolele sunt mijloace didactice de-a demonstra că e la fel de fericit să dai, cât și să primești. /.../ Un miracol este un serviciu. E serviciul maxim pe care îl poți face altuia. – p. 4; /.../ „O contribuție majoră a miracolelor este puterea lor de-a te elibera de falsa senzație a izolării, a privării și a lipsei" – p. 5 – * * * *Curs de miracole*, trad. Simona Făgărășanu, Foundation for Inner Peace, 2007
[31] "Părinte 1 și părinte 2" înlocuiește "mamă și tată" în formularele școlare din Franța (proiect) - International - HotNews.ro (accesat: 14.09.2021)
[32] ȘOCANT! Actul care dovedește că în România a apărut formula părinte 1 și părinte 2 - Stiri pe surse - Cele mai noi stiri (accesat: 14.09.2021)

Totodată, spiritul matern apare ca un laitmotiv al universului artistic conturat de scriitorul franco-belgian, putând fi bănuit, uneori, chiar detectat, și în structura de adâncime a operelor în care, aparent, nu se regăsește (precum *Noaptea de foc*).

BIBLIOGRAPHY

1. Badinter, Elisabeth, *Mamă sau femeie? O polemică despre maternitate ca o nouă formă de sclavie*, Ed. Litera, 2012
2. Gardner, Howard, *Inteligențe multiple. Noi orizonturi,* trad. Nicolae Damaschin, Ed. Sigma, București, 2015 (Ediția a III-a)
3. Schmitt, Éric-Emmanuel, *Cea mai frumoasă carte din lume și alte povestiri*, trad. Ileana Cantuniari, Ed. Humanitas Fiction, București, 2011
4. Schmitt, Éric-Emmanuel, *Copilul lui Noe*, trad. Ileana Cantuniari, Ed. Humanitas Fiction, București, 2018
5. Schmitt, Éric-Emmanuel, *Félix și izvorul invizibil*, trad. Doru Mareș, Ed. Humanitas Fiction, București, 2020
6. Schmitt, Éric-Emmanuel, *Jurnalul unei iubiri pierdute*, trad. Doru Mareș, Ed. Humanitas Fiction, București, 2021
7. Schmitt, Éric-Emmanuel, *Omul care vedea dincolo de chipuri*, trad. Liliana Donose Samuelson, Ed. Humanitas Fiction, București, 2018
8. Schmitt, Éric-Emmanuel, *Răzbunarea iertării,* în româneşte de Laurențiu Malomfălean, Ed. Humanitas Fiction, București, 2019
9. * * * *Curs de miracole*, trad. Simona Făgărășanu, Foundation for Inner Peace, 2007

Surse web

1. "Părinte 1 și părinte 2" înlocuiește "mamă și tată" în formularele școlare din Franța (proiect) - International - HotNews.ro (accesat: 14.09.2021)
2. ȘOCANT! Actul care dovedește că în România a apărut formula părinte 1 și părinte 2 - Stiri pe surse - Cele mai noi stiri (accesat: 14.09.2021)

THE HERO'S JOURNEY AS A YOUNG MAN IN THE ROMANIAN AND AMERICAN FICTION OF THE COLD WAR YEARS

Carmen-Liliana Maruntelu

Assoc. Prof., PhD, ,,Ovidius" University of Constanţa

Abstract: The Romanian and American post war young generations suffered sudden change of life circumstances which, in a way, catapulted them into an entirely altered reality. It was the passage of awakening to the new and unfamiliar circumstances that tested their capacity for evolution. A soul is tempered by what he has had to be let go off, not by how much he has acquired.
The desperate need for faith which characterized whole generations of young Americans – the beats, the hippies, the punks of the 70's – made them resort to Eastern religions and especially to Zen Buddhism.
As for the Romanians, the new religion they were initiated into was communism. Unlike American youth who had the possibility of choosing the new "group" or "fraternity", Romanian youth was forced to the religion of the new group they were going to be initiated into: the Communist Party. For this, the propaganda mimed the Christian model (familiar to Romanian people's mentality).

Keywords: Initiation, innocence, communism, zen-buddhism, cold war

In ordinary English, the word "initiation" means "the admission of a person into membership in a fraternity, club, etc., especially by means of a special or secret ceremony". In the esoteric sense "initiation" also means "the establishing of a connection between the new member, the initiate, and the magical contacts or magical current of the group". In still another esoteric sense, "initiation" refers to a spiritual experience that profoundly affects a person's understanding in ways that cannot be fully expressed in words.

Essentially, initiation is a soul journey. It may be stepped into consciously, or may take us when we least expect it.

Propaganda's dream was to create a *new man*, a frantic worshipper of the communist ideal. In doing this, the propaganda designed the pattern of a belief, of a ritual; it encouraged a cult of founders (apostles), of the protecting institution (the temple, the church), of heroes (saints, martyrs) etc. (Eugen Negrici, 2003: 24).

The "religious" need for order and ritual was satisfied by a religion without God, led by the demon of discontent, based on hate, not on love. Or, better said, based on the hate against those who were not like us, a religion which used the fundamentalist love for yesterday's and today's leaders, for the Communist martyrs, heroes from any corner of the world where revolutions were boiling and where "the missionaries" of the country of communism were, for the protective party, seen as a shield against devil's temptation, represented by Anglo-American imperialists; the Party was a gardener for souls, planting hope in the heaven-like future of communism.

Disillusionment and Life as a Game – an American Buddhist Attitude

Zen Buddhism represents Salinger's conviction that each of us must work out his or her own mode of salvation and this is especially demonstrated in *The Catcher in the Rye.*

The Buddha, like most great ancient religious teachers, now exists at the point where the lines of history and legend cross. But as Christmas Humphreys observes in his study of Buddhism, "Legend is often a poetic form of history". A Raja of the Sakya clan (he is sometimes referred to as Sakyamuni) the Saga of the Sakyas, the Buddha, according to tradition, was born in what is now Nepal in 563 B.C. His name was Siddharta Gotama. Raised in a protective, affluent environment, the young prince was shielded from the suffering of the world and not taught to deal with it. The turning point in the story of Buddha's life occurs when he is confronted with old age, sickness and death. They so shake him, that he decides to leave the shelter of his surroundings and the distractions of his involvement in his everyday life in order to wander in the world in search of a guide who will teach him to come to terms with old age, sickness and death. He doesn't find one, is forced to work out his salvation on his own, persists in his detachment and alienation, has a vision of the truth, and returns to the world out of compassion for his fellow living suffering beings.

In rough outline, and without the Buddha's final conscious nature understanding, this is the form of the story of Holden Caulfield. According to all passages of initiation, both enter through the present "stase" of being into an expanded, greater awareness of their intrinsic nature. As Eliade suggests, it does indeed require a death, a willingness to let go of what has passed or is no longer needed and surrender to the forces of nature. (Gerald Rosen, 1987).

The reference to suicide is not fortuitous for we soon come to see that it is precisely a continuing preoccupation with death that keeps Holden from participating in the games of those around him. It prevents him from concentrating on those activities like day-to-day school chores which we don't ordinarily think of as games but which, in the presence of death, tend to recede toward the unimportance we usually ascribe to games.

And, in fact, just as in the story of the Buddha, it is sickness, old age, and death, which we, the readers, along with Holden, encounter when we begin our journey through the pages of *The_Catcher in the Rye.* We meet sickness and old age in the form of Mr. Spencer, Holden's teacher:

> "The minute I went in, I was sort of sorry I'd come. He was reading the Atlantic Monthly, and there were pills and medicine all over the place, and everything smelled of Vicks Nose Drops. It was pretty depressing. I'm not too crazy about sick people, anyway. What made it even more depressing, old Spencer had on this very sad, ratty old bathrobe that he was probably born in or something. I don't much like to see old guys in their pajamas and bathrobes anyway. Their brumby old chests are always showing. And their legs. Old guy's legs, at beaches and places, always look so white and unhairy."(79)

*H*olden explains to Mr. Spencer that his problem relates to the idea of life as a game. *"He (Dr. Thurmer – the headmaster) just kept talking about life being a game and all".* To which "old" Spencer responds, "*Life <u>is</u> a game, boy*". Holden agrees with him outwardly, but he tells us, his confidants, "*Game my ass. Some game*". At this point Holden believes his objection to life as a "game" is that it's only fun for the winners. But he has deeper, unconscious objections to life, since ultimately in life there are no winners, only corpses. And immediately after introducing sickness and old age, Salinger presents us with the third member of the Buddha's problematic triad - death. (Gerald Rosen, 1987)

Holden's mind has been filled with images of rot and decay. He cannot sweep the evidence of decay, and is sickened by their presence. He doesn't like what he sees, but he can't help seeing it, just as he can't avoid the presence of the central fact of his life, his brother's death, which ultimately sets him off on his quest for an adult guide.

Holden has no one to teach him how to cope with death. In a stable culture, like the Romanian one, one would ordinarily turn to the oldest people for this kind of wisdom. They've been around the longest and presumably would have had the most experience with these matters. But in rapidly changing culture like the American one, the old people and their knowledge appear obsolete to the young. To Holden, the older people he meets are generally all right, but they seem "out of it":

> "I have this grandmother that's quite lavish with her dough. She doesn't have all her marbles anymore – she's old as hell" – and in "old" Spencer's case, "he was nice old guy that didn't know his ass from his elbow".

Seeking protection, Holden is forced to protect the adults he encounters. He forgives Spencer in advance for failing him, writing on his exam, "It is all right with me if you flunk me". Several critics have noted the contradiction between Holden's hatred of phoniness and his lying to Ernest Morrow's mother when he meets her on the train on his way to New York from Pencey. Yet he lies to her to protect her from having to face the fact that "Her son was doubtless the biggest bastard that ever went to Pencey". And it is interesting that when he lies about his name, he doesn't do it for the usual reason one lies – to aggrandize oneself – but rather he takes on the name of Rudolph Schmidt, the dorm janitor.

After he fails to get the guidance from his teachers or from other adults he meets, one would expect Holden to turn to his parents. But in the entire novel, his father never appears and his mother appears once and then only speaks to Phoebe as Holden hides in the closet. The absence of Holden's parents (along with the absence of real religious guidance in the form of a school chaplain or family minister) is so important it amounts to a presence. On the failure of religion, Holden tells:

> "my parents are different religious, and all the children in our family are atheists. If you want to know the truth, I can't even stand ministers… They sound so phony when they talk".

And, about his family, in the first paragraph Holden explains, "*my parents would have about two hemorrhages apiece if I told anything pretty personal about them"*. Here is the genesis of his hatred or phoniness. His parents live in two worlds: the real world and the world of appearances. The surface does not reveal the underlying reality and Holden has taught not to talk about what lies beneath. Yet, at times, indirectly, he does. When Phoebe suggests he become a lawyer like their father, he says,

> "Lawyers are all right, I guess – but it doesn't appeal to me… All you do is make a lot of dough and play golf, and play bridge and buy cars and drink martinis and look like a hot-shot".(87)

Holden sorely misses being able to turn to his parents in his time of trouble. He doesn't say this, but he reveals it obliquely in his movie fantasies of being shot by the mob.

So Holden cannot get advice on how to leave the world of childhood from the adults around him. Nor can he find suitable models to emulate. The two Pencey alumni we encounter are Assenburger, a phony undertaker, and an old guy who appears on Veteran's Day and tells Holden that Pencey will prove to be the best years of his life. This does not increase Holden's hope for the future.

Americans have always found it difficult to accept limits. Even if the chance to head for the frontier was largely mythic, its significance as myth was its denial of limits in the imagination of those Americans who were stuck in the East. Of course, death is the ultimate limit. Institutional roles are limits too, and Holden, in his extended adolescence is in the position

of one who has been left outside the house of the culture's institutions for too long, and has become taller than the ceiling. (J.C. Unrue, 2002: 98).

Holden is the permanent child growing into an adolescent, he rejects the adult role Sally proposes to him; he also dislikes "growing up" into the society:

> "I said no, there wouldn't be marvellous places to go to after I went to college and all. Open your ears. It'd be entirely different. We'd have to go downstairs in elevators with suitcases and stuff. We'd have to phone up everybody and tell'em goodbye and send'em postcards from hotels and all. And I'd be working in same office, making a lot of dough, and riding to work in cabs and Madison Avenue buses, and reading newspapers, and playing bridge all the time, and going to the movies".(75)

What is interesting here is that Holden fears the possible successful life he might have. His desperate isolation is highlighted by the fact that adults don't see what he sees or hear what he is saying either. Living in a society in which human relationships are infected by marketplace values of competitiveness and surface appearance, and humans are measured in terms of social status and money income, Holden is looking for a more human relationship. He fears initiation into that most adult and most involving and non-detached form of relationship-sex.

Unlike Holden, Francisc Munteanu's The Frickled Boy (*Pistruiatul)* from Romanian Literature wishes from the bottom of his heart to take part in life's battle represented by the illegalist Communist Party. His revolutionary romanticism full of life and absolute truths contradicts Holden's fears of growing-up. The power Holden rejects is explained by his disapproval of his parents' generation's "phoniness". The Romanian protagonist's ideals are the same with his parents' therefore the power stays with the adults.

Holden dreams of an Edenic world, outside of time, beyond aggression; a world prior to the anxiety caused by the Fall. No one in Holden's world understands natural forces (no adult ever does tell him what happens to the ducks in the winter) and puberty resembles death in the way it places man at the mercy of tremendous natural forces which come with one's body and are the price one pays for living in the changing material world.

Holden holds on too many things to keep from dealing with the reality of change. In the museum there is glass which keeps things out of time and decay. Holden especially likes the museum for this reason. "*The best thing, though, in that museum was that everything always stayed right where it was",* and "*Certain things should stay the way they are. You ought to be able to stick them in one of those big glass cases and just leave them alone".(98)*

Holden's meeting with Phoebe is the turning point of the book. For the first time he admits. "*I just felt good for a change*". And the reason he feels good is clear. He is with a person who sees. He tries to lie to her about his getting kicked out of school and she sees through this lie immediately. He tells her, "*I'll probably be in Colorado on this ranch*", and she responds, "*Don't make me laugh. You can't ride a horse*". She isn't easy, but she sees. And Holden quickly begins to pour out what is bothering him, as if she were a doctor. When her mother returns with a headache, she prescribes a few aspirins. And she lies to protect Holden, taking the blame for his smoking. These upside-down situations, in which the younger person protects the older ones and gives them advice, are in line with the whole pattern of the book. And the failure of the older people to protect and guide the young not only results in botched initiation like Holden's, it also leads the younger people to try to be their own parents, forcing them to act older than they are by cursing, affecting a false cynicism, lying about their age, drinking and wearing falsies.

Initiation in the "Golden Age"

Unlike the American nonconformist society, the Romanian youth was to be transformed into an obedient tool of the Party and of its Leader. This was one of the main purposes of the Ceausist regime. The Romanian youth was to be initiated through an ideologized teaching system so that they could be transformed into the "New Man", a disciplined and educated "tool" of the communist society. Its final aim was the serial accomplishment of the "multilateral developed" personality or, according to the anticommunist essayist M. Nitescu, of the man who "should work hard in the day time and at night he should study the Marxist-Leninist doctrine, and especially the leaders' discourses". (M. Nitescu, 1995: 65)

The making of the new national-communist identity is obtained through a brain washing process during which the young man, integrated in an educational program similar to the Hitlerjugend organization of a military type, has all the conditions of a healthy simulated education: the gratuitousness of learning (a hypocrisy of all communist regimes); the diversity of educational offer (modern disciplines of study, as domestic science or Constitution); the setting up of a system of retributions and sanctions (for example the offering of badges by the Party to the students with a 10 mark for good behavior); the correct use of the spare time (by the programming of compulsory cultural-entertaining activities: visits to the Museum of the Party and to the Central House of the Army, participation to defiles, etc.). (Paul Cernat, Ion Manolescu, Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, 2001: 67-70).

The main directions of the communist initiation belonging to "the golden age" can be considered: school militarization, school entertainment and the transformation of students into "capacities of production". Although they were patented by the Stalinist education of the 1948-1965 period (the moment when Ceausescu came into power), these directions of education changed their objectives from the praising of the Soviet model to the insertion of the national-communist ideology and the personality cult of Nicolae and Elena Ceausescu.

At the center of the world they were initiated for, the Romanian youth had as a main figure the "Great Leader" and "The Most Beloved Son of the Fatherland". Ceausescu is portrayed as a providential figure, a part of the "Romanian mythology", the incarnation of all national virtues, and the historic culmination of national aspirations and goals.

The guiding lights of the Romanian youth towards a New World, the guardians of the threshold like in the occult initiation are the Party and its above-mentioned leader. They open the gate of the "new", bringing the liberating light onto the stage: "Our social science must demonstrate with strong determination that the capitalist society is inevitably destined to extinction, that its place will be taken, in spite of all the attempts of the opposition, by the socialist society, that the victory of communism is unavoidable on our planet. (*Romania on the Road of the Multilateral Developed Socialist Society***,** 1977: 93).

They even produced, relatively quickly, the official cult, the institutions, the *hierophants* (the activists with the propaganda, the inspectors with the culture), the *rituals*, the *neophytes* (the pupils and the students), the *adherents*, the *bigots*, the *exercises* of collective suggestion, etc. The cult of the young age in fight and the triumphant enchantment of heroism, used by all the dictatorial regimes, from the militarist ones of the extreme right (Hitleijugend) to the Soviet ones (Comsomol) or fundamentalist-Islamic ones are present in the propagandistic stages of initiation by the Romanian nationalist-communism.

Unlike the American capitalist society which cultivates the individual and his potentialities as part of a strong civil society, the socialist Romania considers the individual organically and hierarchically subordinated to the social which is embodied by the state. The

individual destiny melts practically in the greatness of the global project of the communist society. The "new man" had to be educated in such a way so that he could identify himself with the nation and with the party. That is why the theme of initiation becomes very much permeated with politics as the Romanian novel had to follow a strict program according to the directives given by the party. In spite of these, the domain of reference of the novelistic discourse is an epoch belonging to the category of the mythic or/and parable, of the parodic and of the Utopia. The digression of the young writers towards subjects which had no political color, the multitude of formal experiments was extreme solutions which could make, in spite of the imposed limits, a qualitatively superior literature.

Propaganda had a great success in this country exactly because it was sustained by the mythological support which determined the Romanian mentality. This refers especially to the myths of danger. According to Eugen Negrici "our national being, a result of 'a difficult birth', resembles a problem-child. A very feeble one who grows up painfully slowly exhausted by the childhood illnesses and continually threatened by criminal hands". (2002: 60)

Having been born around the idea of independence and not of liberty (America's case), the Romanian state, surrounded by hungry empires, was perceived by collective consciousness as being haunted by major dangers. The memory, or the misgiving of historical danger, social and political anxieties, the sensation of spiritual decay and of the loss of our ancestors' virtues have created in us a rather conservatory psychology, isolationist and generally hostile to the foreign "idols" and to foreign models.

That is why Romanian youth was continually initiated to fight against these invisible western enemies coming to our country with inimical thoughts. Their young personalities were formed by following collective ways of expression. They were not taught that "each man is a new thing in the world called to fulfill his individuality." (G.W. Allpord, 1981: 554)

At the basis of this propagandistic synthesis lies, in fact, the fear of individuation. The rupture from collective nondifferentiation is and will always be considered, if not a sin, at least a threatening error. (M. Nițescu: 347).

The novels of initiation, influenced by the feeble Romanian youth culture, bore the stamp of social realism because they had no eye for the inner life of the characters, they substituted description of character with an elaborate description of environment and explained everything the characters did, their reactions, their gestures from an omniscient perspective, allowing characters no freedom to speak for themselves, to disclose their own intimate thoughts and feelings.

The reader is just a spectator of the great historical deeds, of the amazing extravagant journeys. It is the young reader who comes to be initiated into different organizations (the Communist Party) or into the world of adventures. (Carmen Musat, 2002: 67)

Unlike the Romanian fiction for and about youth, the American fiction for and about the same category belongs to the first or 3rd person narrative, allowing characters the freedom to speak for themselves. The author is no longer omniscient; the protagonist is the initiated one, while the reader is the spectator.

Francisc Munteanu's novels belong to the revolutionary romanticism, with adolescents acting as grown ups in the world in which they adapt themselves step by step learning the subversive – ideological code and the one of the action which builds history. There is also an esoteric level of the initiation of the youngsters which redefines their world with other openings and possibilities of communication. At the centre of two of the novels (*The Freckled Boy, The Princess from Shega)* there is a surreptitious printing press, the multiplier around which a lot of

events take place; the adventure is indirectly an adventure of writing, because the text of the manifests, extremely laconic, is nothing but a formula meant to open itself towards an initiatic way. In fact, each secret organization has its gnosis. The communist organization has such a gnosis as long as it is illegal. (Paul Cernat, Ion Manolescu, Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, 2004: 259).

It is the father who builds for the child, for the neophyte the image of the new man, in fact, of the MAN, the centre of creation, a product of the repetitive revolutionary siftings. The worker is the one who has power over matter, over things. It is a world of stokers, tinkers, electricians, upholsterers, foundry-workers, mechanics, etc., among which we also meet, very rarely, an advocate, a teacher of history or of Romanian. They are present as emblems in a secret cosmogony.

The worker, the communist alchemist wants to make tanks out of ploughs; what matters, like in the alchemic process, is the spiritual transformation; the communist wants peace instead of war, he wants to calm down the elements in a proletarian harmonious order. This philosophic truth is secret and dangerous. In fact, the industrial worker is efficient in destroying industry, in disqualifying front production, he is the wizard who transforms the world as he likes. Ambition is the spiritual engine, the condition of the transformation of elements. These workers try to materialize the noble metal through numerous decantations in the fire of the revolutionary fever. The work is done in secret, and the secret of the spagirical wedding has to be preserved in the capsule of the athanor from where the philosophical gold of doctrine will shine. All these workers discover a world of elevation which is accessible through facts. The two groups that confront each other are the ones belonging to the police made up of agents, guardians, informers and the tribe of workers, organized in cells with a Central Committee situated in Bucharest, around which there is an air of mystery, of ineffable. (Francisc Munteanu, 131)

This committee sends from time to time a man of trust meant to ensure the cohesion of the group and to underline the superior level of party organization. A peasant girl is the one who ensures the connections inside the Party net. The young history teacher either a widow or a spinster ensures the intellectuality of the "guild". (Paul Cernat, Ion Manolescu, Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, 2004: 165)

Iulia Prodan admires the determined man, her feelings being stirred by his calmness, his well-ballanced personality which makes him a leader.

These actions are part of a subtle exercise of initiation on different levels in a not too complicated architecture, being sometimes intentionally revealed by the writer. In fairy tales, young people must pass through certain tryings so that in the end they should receive the signs of their success. Initiation confers, first of all, the status of a mature man and the liberties acknowledged to the one who passed successfully the previous level. At the same time, the girl recuperates in a way the paternity having the rank of an initiatic role. Her father calls her in gest Andrei. The narrator informs us that the father would have liked to have a son, Andrei-Andreea. The ambiguity is also a part of the condition of the initiate, entered in an indistinct phase in the liminal stage. During the short period of the rite, the youngman adopts the emblems and the behaviour of the other sex in an attempt to symbolically recuperate the wholeness.

Underground entrance is similar to entering a secret order, or a monastic one; it brings about the changing of name, of place, of occupation. Once in the illegalist (underground) lodge, the occultation takes place naturally, identity changes automatically through rite.

Lie is also part of the initiation process, a lie which has the value of truth, the initiatic lie. The Princess must find out which is the difference between a thief and an illegalist, and this

means seeing beyond appearances. The lesson is that things are not as they seem to be; just as the illegalist Bejan may seem a thief, the police agents may seem nice people too.

The police inspectors behave themselves during investigations. But then mystification falls brutally when the investigated person does not give in in front of their hypocritical kindness, and the investigators beat them fiercely. The Princess learns to recognize both of them. Especially she recognizes the agents of security. Bogdan Pleşa, the girl's father, gives her a speech about truth. According to his sayings, there are truths that evolve and eternal, immovable truths. Truth is conditioned by the evolution of society.

For the initiated one, lie tells as much as truth. Lie is part of the same register of dissimulation of hidden meanings, the girl can understand "incidentally". In fact, her participation in the game is part of this level of dissimulation, of invisibility in which she is, that is the uncertain age of her passage from childhood to adolescence and then to maturity. The Police agent Dohotaru warns his subordinate carefully that "Communists have no age". Out of law, the illegalist is somehow out of visible. His signs as symbols of the party are everywhere, he has already come, he already knows. The communist worker hatches minutely his little apocalypse, he is rigorously inefficient, he generates the movement, controls everything: the signs and mechanisms.

The hammer and the sickle are drawn on the back of a blackboard in a classroom; the world will be turned upside down soon, and the effigies which are esoteric now will gloriously be brought out to light.

The Princess becomes the possessor of the multiplier of the magic instrument, the one that projects her into the adults' world, full of risks, into a secret organization, into enterprises with an initiatic character, into the world of magic words of unexpected connections. Of course, it is here that one can find the revelation of the mystery of good and evil. Andreea will initiate her friend by firstly explaining him some elementary notions, the ABC of the class fight.

Nothing from the forbidden language of sexuality appears in this initiation, like love letters or weathered flowers "mărţişor", tender "port-bonheurs". These things are substituted with the ideological message with its dual gnosis easy to be assimilated because it functions at the elementary level of a child's game, like "the thieves and the policemen" (*hoţii şi vardiştii*), with characters cast, the good and the evil ones, the poor and the rich ones, the workers and the factory owners, the peasants and the landowners etc. Simple truths exert their own fascination, opening an immense world in the cruel minds. The boy's naivety vanishes while he is shown the aspects of social inequity. The moment is similar to a revelation, love informs politically. The princess transforms the lover into a man with responsibilities as she gets him out of the proximity of the childish game, of adventure for the sake of adventure, in an atmosphere of facts full of significances, full of consciousness.

What really fascinates these children is the communist underground activity. The Romanian Communist party was declared out of law in 1924 but the myth of the illegalist had been created long time ago so that the communists' actions could be legitimized. Sorin Serban identifies a formative pattern corresponding to a myth construction. All the illegalists' activities contain the following characteristics: (Sorin Serban, 1998: 135).

1. hard life
2. thirst for learning
3. Party initiation
4. professional revolutionary
5. heroic death

History constitutes a special register of initiation. All these characters are sons of action. The activist is the most important element of an action. The values of books are doubted. Throughout the novel we tend to believe that the only really important subject is History.

Though, not even History is so important, even if it is on the first place in hierarchy. There is an explanation containing a postmodern paradox "History is to be done, it isn't to be learnt". So, history is also a construct, asking for an adequate hermeneutics in a family of concurrent histories. Communists will create their own history by bringing the events in the present and by taking them out of their contexts. History is, according to one of the activists, an effect of action in the present.

The novel marks the role of communism in modeling the young generation, with the light emphasis of a famous intellectual trend whose representative is the teacher Iulia Prodan.

> "She had a good teacher in the faculty. He wouldn't teach history without having first taught the epoch, social condition, and the relations between classes. History would thus become a science, not a story. Of course it was not the case to analyze thoroughly social conditions with primary school pupils, but she could determine them a wish for informing themselves and, at the same time, she could inspire them with love for their country. She considered that, by teaching history this way, she made her duty as a citizen." (65)

Marxist language is part of the analysis of historical contexts. The exceptional authorities which had enlightened Mrs. Prodan's mind are not mentioned. History becomes a science by replacing mythos with logos, the story/fairy-tale with science. Moreover, history must stir patriotic feelings, curiosity and interest. To teach history this way means to be responsible as a citizen, and finally it means a proof for the revolutionary patriotism.

Thus, history is both a science and a kind of a teaching superior to any science.

Conclusions

Initiation brings about the loss of innocence as it is the case of Holden who comes to realize that the adult world is "square" or something belonging to the surrealism of nightmares as in "Other Voices, Other Rooms'". Holden is balanced on the 'crazy cliff' of adolescence. He is in the middle between childhood, which means good, innocence and love and adulthood, which equals phoniness and a world devoid of love. Holden tries to hang onto his childhood for as long as possible, but eventually chooses the 'real' world. Loosing their innocence, the characters feel that they loose their very identity. That is why they take refuge in places symbolizing purity or they are always on the road. Holden dreams of a job where he is "the catcher in the rye", protecting all children from falling into a deep precipice which symbolizes the adult world. In Romanian literature the characters are models of communists or young people fighting for strong values. Initiation means also a deep need of freedom that makes the American hero be always on the road turning him into an outcast, a rebel full of anxieties looking for his own way. The Romanian protagonist is almost always determined as he has a certain set of rules to follow.

Both geographical spaces are marked by events that determined an acute feeling of alienation. This interior state and the permanent search for an identity, which is often disrupted, leads to revolt against morality, social order, against history. This is the problem of freedom and the way society allows the individual to reach it, is either through rebellion or through conformism.

History and politics become means of telling the truth under veils of metaphor, deconstructing the outside world and recreating a richer, more powerful interior one. Man becomes himself only after he has solved out some difficult situations, after he has passed through spiritual crises, through loneliness, and desperation. That is why anyone can be initiated

at any stage of life, but youth is the age when man looses something forever, when he dies inside coming to life as a new born. His new life and its context are given, but what he does with it is his own choice. Communism did not give any choice. America did.

BIBLIOGRAPHY

Allpord, G.W., 1981, *Structura şi dezvoltarea personalităţii*, Bucureşti: E.D.P.

Cernat, Paul; Manolescu, Ion; Mitchievici, Angelo; Stanomir Ioan, 2001, *In cautarea comunismului pierdut*. Pitesti: Paralela 45.

Dickstein, Morris, 1997, *Gates of Eden: American Culture in the Sixties.* Cambridge, Mass: Harvard University Press.

Eliade, M, 1978, *Aspecte ale mitului.* Bucuresti : Univers.

Musat, Carmen, 2002, *Strategiile subversiunii. Descriere, şi naraţiune în proza postmodernă românească.* Piteşti: Paralela 45.

Negrici, Eugen, 2003, *Literatura română sub comunism*. Bucureşti: Ed. Fundaţiei PRO.

Nitescu, M., 1995, *Sub zodia proletcultismului*. Bucuresti: Humanitas.

Pinsker, S.,1993, *The Catcher in the Rye: Innocence under Pressure*. New York: Twayne.

Rosen,Gerald, 1987, "A Retrospective Look at 'The Catcher in the Rye'". *Modern Critical Views: J.D.Salinger* Edited by Harold Bloom, Chelesea House Publishers.

Serban,Sorin, 1998, "Mitul ilegalistului". *Miturile comunismului românesc*, sub dir. lui Lucian Boia. Ed. Nemira, Bucuresti: 135.

Unrue, J.C., 2002, *J.D.Salinger* ,Detroit : Gale Group.

" The Speech concerning the ideological-political activity of the party and cultural-educative activity of the new man's formation, a devoted and conscious builder of the multilateral developed socialist country". *Romania on the Road of the Multilateral Developed Socialist Society***.** 1977, Bucuresti: Ed. Politica: 93.

ÁNGEL GUERRA, A GALDOSIAN DON QUIJOTE

Lavinia Similaru

Assoc. Prof., PhD, University of Craiova

Abstract: Galdós's admiration for Cervantes has never been questioned and will never be, since the nineteenth-century writer confessed it himself many times, and his literature is full of allusions and quotes from Cervantes's works. Don Quijote is the eternal "debunker of grievances and unreason", a wealthy nobleman who leaves his home, and dreams of being a knight-errant to help all those in need. Ángel Guerra is born into a bourgeois family, he is a rebellious heir in his youth, becomes a revolutionary and does not hesitate to commit a crime. Later, he falls in love with a very devout woman and regrets it, he lives a real spiritual crisis and in the third part of the novel he ends up being a philanthropist. This Ángel Guerra from the last part shares many things with Don Quijote: he dreams of an ideal and unattainable woman, he wants to help others, andthings turn out the other way around for him. Before dying, Ángel Guerra dictates a will that is very reminiscent of the one dictated by the The Knight of the Rueful Countenancein his later years.

Keywords: Cervantes, Galdós, Don Quijote, Ángel Guerra

I La impronta de Cervantes

Hoy en día ya a nadie se le ocurre negar que en cualquier texto se pueden rastrear huellas de textos anteriores: no existe texto enteramente novedoso y libre de cualquier relación con textos anteriores; leído concienzudamente, todo texto resulta ser un "mosaico de citas", o un "palimpsesto", para usar el término de Gérard Genette. No hay lector culto, ni exegeta que resista "a la fascinación de las relaciones, aunque algunas pueden ser absolutamente casuales" (Eco 2016: 288). Sin embargo, no hay que minimizar los riesgos de "una amplificación desmesurada" (Limat-Letellier, 1998: 62) del concepto de *intertextualidad*.

Pero el rastro de Cervantes en las obras de Galdós es evidente e incontestable. Los críticos literarios no han dejado de relacionar a los dos escritores, los más ilustres novelistas españoles: "…hoy toda la crítica le conceptúa como el más grande de los novelistas españoles después de Cervantes, en quien el autor de *Fortunata y Jacinta* aprendió mucho de su visión literaria del mundo" (Del Río 1982: 295).

En los *Episodios nacionales* se ha destacado "la existencia de una nutrida serie de gentes de cuño quijotesco, distinguidas por los desvaríos u obsesiones que les aquejan" (Menéndez Peláez et al. 2005: 335).

La fascinación y la devoción que Galdós sentía por Cervantes no se pueden poner en tela de juicio: son obvias y afirmadas rotunda y repetidamente por el escritor decimonónico. Además, su obra está llena de alusiones a las obras de Cervantes y de citas de éstas.

Hasta en su discurso de recepción en la Real Academia Española, *La sociedad presente como materia novelable*, mencionó al *Quijote*, referencia obligada cuando se trata de formas novelescas: "Quizás aparezcan formas nuevas, quizás obras de extraordinario poder y belleza, que sirvan de anuncio a los ideales futuros o de despedida a los pasados, como el *Quijote* es el adiós del mundo caballeresco" (http://www.biblioteca.org.ar/libros/130020.pdf).

Galdós nombra a Cervantes en numerosas ocasiones, demostrando su veneración por el ilustre antecesor.

En *Fortunata y Jacinta*, Juan Santa Cruz y su mujer Jacinta viajan en tren durante su luna de miel y el joven aprovecha las horas para instruir a su mujer en cuestiones de historia, arte, literatura y otros temas, citando entre varios hombres preclaros al autor de las *Novelas ejemplares*.

En la misma novela, un cuñado de Fortunata recorre los cafés madrileños y asiste a una tertulia de espiritistas. Es otra oportunidad que Galdós aprovecha para evocar a Cervantes: "Entendía Juan Pablo que esto de ir corriéndola de mundo en mundo después que uno se muere es muy aceptable; pero lo del periespíritu no lo tragaba, ni la guasa de que vengan Sócrates y Cervantes a ponerse de cháchara con nosotros cuando nos place"(Galdós 1992: II, 34).

En *Lo prohibido*, don Rafael conoce tarde a su sobrino, de manera que al último le hace falta toda una relación de personas y hechos destacados de la familia, en la cual don Rafael hace mención a la obra maestra del Siglo de Oro: "Mi padre se sabía el *Quijote* de memoria, y hacía con aquel texto incomparable las citas más oportunas. No había refrán de Sancho ni sentencia de su ilustre amo que él no sacase a relucir oportuna y gallardamente, poniéndolos en la conversación" (Galdós 2001: 138). No podemos dejar de observar que Galdós había citado ya a Cervantes en la misma página, unas líneas antes: "Fue también el primer enamorado de su tiempo, y jamás puso defecto a ninguna mujer, porque le gustaban todas, y en todas encontraba algún *incitativo melindre*, que dijo el otro" (Galdós 2001: 138). Los historiadores literarios han precisado que, en este caso, "el otro" es Cervantes y la cita es del *Quijote* (II, 48); la edición de Cátedra lo menciona en la nota 15.

En la misma novela, Camila desea pulir a su marido, hombre basto, y, a pesar de su incultura, sabe escoger al *Quijote* para las lecturas de su hombre, oriundo de La Mancha: "Prosa, hijito, prosas claras que enseñen lo que se debe saber. Historia, y alguna novela para que me la leas a mí de noche. ¿Qué es esto? *Life of*... Esto es cosa de la *jilife*. Déjalo ahí. No va con nosotros. *Don Quijote*... ¡Hala! tu paisano; llévalo" (Galdós 2001: 519). No cabe duda de que Galdós estima a *Don Quijote* fundamental para la educación de cualquier persona.

Al final de *Lo prohibido*, el protagonista, hombre maduro, que pasa ya por decrépito a finales del siglo XIX, reflexiona sobre su relación con Camila, la mujer que había amado durante varios años y no duda en compararse con Petrarca y con Don Quijote: "Pero ya lo he dicho: depuración mayor de un sentimiento no era posible. El delicado Petrarca era un sátiro ante Laura, y el espiritado Quijote un verdadero mico ante Dulcinea, en comparación de lo que yo era ante Camila" (Galdós 2001: 600-601).

En la misma novela *Lo prohibido*, un niño juega con un caballo de madera y el autor lo llama "clavileño", transformando en sustantivo común el nombre del caballo de madera que cabalga Don Quijote para emprender su fantástico viaje interplanetario: "¡Pobre niño! -dije mientras él, apeándose, subía la silla que se había corrido a la barriga del caballo-. Aunque no nos hemos de ver más, me comprometo con juramento que hago sobre la cabeza de este clavileño, a hacerme cargo de su educación y a costearle una carrera cuando su desdichada mamá esté en la miseria" (Galdós 2001: 365).

El protagonista de *El amigo Manso* es profesor. Acepta darle clases particulares a un joven no muy aficionado al estudio. Aunque al principio se muestra reticente, el alumno acaba apreciando la famosa novela: "Al comenzar nuestras conferencias me confesó ingenuamente que el *Quijote* le aburría; pero cuando dimos en él, después de bien estudiados los poetas, hallaba tal encanto en su lectura, que algunas veces le corrían las lágrimas del tanto reír; otras se

compadecía del héroe con tanta vehemencia, que casi lloraba de pena y lástima. Decíame que por las noches se dormía pensando en los sublimes atrevimientos y amargas desdichas del gran caballero, y que al despertar por las mañanas le venían ideas de imitarle, saliendo ahí con un plato en la cabeza." (Galdós 2009: 31). El profesor concluye que el joven logra desentrañar "el profundo sentido del libro en que con más perfección están expresadas las grandezas y las debilidades del corazón humano" (Galdós 2009: 31).

Más tarde, Máximo Manso parece emular al caballero: "Con todos hablé y todos se transfiguraban a mis ojos, que, cual los de D. Quijote, hacían de las ventas castillos" (Galdós 2009: 115). O evoca a las célebres prostitutas a quien Don Quijote considera princesas: "Se me parecieron a las dos célebres mozas que estaban a la puerta de la venta cuando llegó D. Quijote y dijo aquellas retumbantes expresiones, que tanto disonaban del lugar y la ocasión" (Galdós 2009: 133).

Tampoco faltan las alusiones a Cervantes en *Ángel Guerra*. Leré desea explicarle al protagonista que la vida monacal es muy dura y alude a la inmortal novela de Cervantes: "¿Qué quería usted? ¿Decir, como Sancho, que se conformaba con los azotes, y luego apartarse a un ladito, y sacudir contra el tronco de un árbol, mientras el pobrecillo D. Quijote, rosario en mano, contaba los falsos azotes como buenos?" (Galdós 2003: 215).

Un símil que usa Galdós para sugerir la angustia de su héroe –"Bastaba mirarle para comprender que ya vivía muy poco hacia fuera, y que tejía para sí, como el gusano de seda, labrándose con un solo hilo su impenetrable túnica." (Galdós 2003: 221) – pertenece a Cervantes: "Yo fui el que como el gusano de seda me fabriqué la casa donde muriese" (Cervantes 1994 II: 133) dice Felipo de Carrizales, "el celoso extremeño".

El clérigo toledano don Francisco Mancebo revela divertido a Ángel Guerra las calumnias cuya víctima inocente es Leré: no es recibida en la orden del Socorro porque las malas lenguas aseguran que en Madrid la joven había tenido amores con su amo, es decir con Ángel Guerra. El clérigo sabe que Ángel Guerra está enamorado de Leré y desea que Leré renuncie a tomar el hábito y se case con Ángel. En su cómico relato cita a don Quijote y alude a Dulcinea: "-¿Y quién es el guapo, quién es el Quijote que se mete a deshacer un entuerto como éste?" (Galdós 2003: 291); "llevar las cosas por la tremenda y empeñarnos en que todo el mundo confiese, las hermanas inclusive, que no hay hermosura como la de doña Leré del Toboso..." (Galdós 2003: 291).

En la misma novela, Arístides asegura que Fausto "suele pecar de altanería quijotesca" (Galdós 2003: 286).

II Ángel Guerra, un Don Quijote Galdosiano

II.1. Don Quijote

Don Quijote es el eterno "desfacedor de agravios y sinrazones", un hidalgo acomodado que deja su casa y sueña con ser caballero andante para socorrer a todos los necesitados.

Con la mente enfervorizada por los nobles ideales caballerescos aprendidos en sus lecturas, Don Quijote sueña con llegar a formar parte de la orden de los caballeros andantes, para "defender las doncellas, amparar las viudas y socorrer a los huérfanos y a los menesterosos" (I, 11), y toma la "decisión aberrante" (Canavaggio *et al.*1995 III: 70) de imitar a sus héroes.

No lo duda ni un instante, deja el calor de su casa, ya que fuera le esperan "los agravios que pensaba deshacer, tuertos que enderezar, sinrazones que emendar, y abusos que mejorar y deudas que satisfacer" (II, 2). Como observa Ángel del Río, "imagina que el mundo está poblado de endriagos, gigantes y doncellas cuitadas; y que él está llamado a resucitar la gloria de la

inmortal caballería, reparando injusticias, defendiendo a los débiles y luchando por que en el mundo reinen el heroísmo, la bondad, el amor y la justicia" (Del Río 1982: I477).

El ilustre rector de Salamanca, don Miguel de Unamuno, destaca que don Quijote, al perder el juicio, "por nuestro bien lo perdió; para dejarnos eterno ejemplo de generosidad espiritual. Con juicio, ¿hubiera sido tan heroico? Hizo en aras de su pueblo el más grande sacrificio: el de su juicio. Llenósele la fantasía de hermosos desatinos, y creyó ser verdad lo que es sólo hermosura. Y lo creyó con fe tan viva, con fe tan engendradora de obras, que acordó poner en hecho lo que su desatino le mostraba, y en puro creerlo hízolo verdad" (Unamuno 1992: 163).

Por eso, don Quijote toma unas armas antiguas, las limpia y las recompone de mala manera (no duda en sustituir con cartones la parte que falta de la celada). Ensilla su caballo, que, a pesar de estar muy flaco, él estima que "ni el Bucéfalo de Alejandro ni Babieca el del Cid con él se igualaban" (I, 1). Escoge para sí mismo el nombre de Don Quijote de la Mancha, siguiendo el modelo de Amadís de Gaula. La siguiente dificultad tampoco es irresoluble para Don Quijote: aunque no hay ninguna mujer en su vida, recuerda a una labradora de los alrededores, la llama Dulcinea del Toboso, y le dedica sus pensamientos y sus hazañas. Don Miguel de Unamuno subraya que don Quijote "en la imagen de Aldonza Lorenzo […] encarnó la gloria y la llamó Dulcinea del Toboso" (Unamuno 1992: 166).

Don Quijote cree que está listo y sale de su casa a buscar aventuras. Pero pronto se le pasa por la cabeza una idea inquietante: no está armado caballero. Tampoco necesita mucho tiempo para resolver el nuevo problema, puesto que encuentra una "graciosa manera" (I, 2) de armarse caballero. Al anochecer, después de haber recorrido los caminos todo el día, cansado y hambriento, descubre una venta y le pide al ventero que le arme caballero. Este comprende que su huésped está loco y accede para divertirse.

El 23 de abril de 2015 el escritor Juan Goytisolo recibía el Premio Cervantes y aprovechaba la oportunidad para observar en su discurso que los seres humanos de nuestra época sentíamos la necesidad de "volver a Cervantes y asumir la locura de su personaje como una forma superior de cordura". (http://www.mecd.gob.es/prensa-mecd/dms/mecd/prensa-mecd/actualidad/2015/04/20150423-cervantes/goytisolo.pdf). En un admirable e inolvidable discurso, Juan Goytisolo aclara que don Quijote es todavía un modelo para nosotros, en una sociedad que –a pesar de los siglos pasados–, sigue siendo injusta, y nos cuesta aceptarlo: "Sí, al héroe de Cervantes y a los lectores tocados por la gracia de su novela nos resulta difícil resignarnos a la existencia de un mundo aquejado de paro, corrupción, precariedad, crecientes desigualdades sociales y exilio profesional de los jóvenes como en el que actualmente vivimos. Si ello es locura, aceptémosla. […] Los contaminados por nuestro primer escritor no nos resignamos a la injusticia". (http://www.mecd.gob.es/prensa-mecd/dms/mecd/prensa-mecd/actualidad/2015/04/20150423-cervantes/goytisolo.pdf).

II.2. Ángel Guerra

Ángel Guerra nace en una familia burguesa y es un heredero rebelde en su juventud, llega a ser revolucionario y no duda en cometer un crimen. Más tarde se enamora de una mujer muy devota y se arrepiente, vive una verdadera crisis espiritual y en la tercera parte de la novela acaba siendo filántropo. Este Ángel Guerra de la última parte comparte muchas cosas con Don Quijote: sueña con una mujer ideal e inalcanzable, desea ayudar al prójimo y las cosas le salen al revés.

Cuando pierde a su hija, Ángel Guerra se enamora de la niñera de esta, con quien comparte los instantes más tristes de su vida. El nombre de la niñera es Lorenza, pero la niña la

había llamado Leré, y todo el mundo la había imitado. Los críticos literarios han visto en su nombre una alusión clara a Aldonza Lorenzo, es decir Dulcinea del Toboso.

Como Leré tiene vocación religiosa, se quiere volver monja y se niega a casarse con Ángel Guerra. Por eso, Ángel Guerra le propone a su adorada Leré hacer una fundación con fines benéficos, como una nueva orden religiosa, cuyas normas son algo distintas de las habituales: "Para el auxilio inmediato y de momento, no pondremos limitación. Todo el que necesite socorro, por una noche, por un día, cama, abrigo, alimentos, lo tendrá. Luego, el que quiera quedarse, se queda si hay sitio. Las puertas se abren en toda ocasión para los que quieran salir. Libertad completa. No hay rejas, ni aun para las personas profesas. El pueblo, la humanidad que padece física o moralmente, entra y sale a gusto de cada individuo" (Galdós 2001: 165). Las normas según las cuales se rige la fundación indignan a veces a los sacerdotes: "Vida común; cada sexo en su casa, en contacto y familiaridad con los acogidos. No se excluye la vida puramente contemplativa en los que de ella gusten. Pero la misión principal de todos es el consuelo y alivio de la humanidad desvalida, según la aptitud y gustos de cada cual. Habrá hermanos enfermeros, hermanos penitenciarios..." (Galdós 2001: 166). A Ángel Guerra le importa muy poco complacer a los sacerdotes, lo que desea es amparar a los necesitados. El señor se olvida completamente de su oscuro pasado de revolucionario y lleva una verdadera vida de santo, ayudando a todos los desamparados que piden su ayuda.

Lo suyo es una utopía, puesto que llega a amparar asimismo a algún que otro delincuente. Ofrece hospitalidad también a los que acabarán matándole.

II.3. Rasgos y hechos comunes de los dos héroes

No cabe duda de que Don Quijote y Ángel Guerra están emparentados por su amor a la humanidad y su deseo de socorrer a los necesitados. Se esfuerzan en hacer realidad una utopía.

Los dos sueñan con mujeres inalcanzables, ya que ellos son incapaces de aceptar la condición de aquellas mujeres, las transfiguran a medida de sus deseos.

En sus respectivos lechos de muerte, cada uno reflexiona sobre su vida y las conclusiones que sacan son bastante parecidas.

Don Quijote lamenta sus equivocaciones y pide perdón por ellas: "Señores -dijo don Quijote-, vámonos poco a poco, pues ya en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño: yo fui loco, y ya soy cuerdo; fui don Quijote de la Mancha, y soy agora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno. Pueda con vuestras mercedes mi arrepentimiento y mi verdad volverme a la estimación que de mí se tenía" (II, 74). Es lúcido y duro consigo mismo: "Dadme albricias, buenos señores, de que ya yo no soy don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano, a quien mis costumbres me dieron renombre de Bueno. Ya soy enemigo de Amadís de Gaula y de toda la infinita caterva de su linaje, ya me son odiosas todas las historias profanas de la andante caballería, ya conozco mi necedad y el peligro en que me pusieron haberlas leído, ya, por misericordia de Dios, escarmentando en cabeza propia, las abomino" (II, 74).

Igual de lúcido y de duro consigo mismo se muestra Ángel Guerra: "Declaro alegrarme de que la muerte venga a destruir mi quimera del *dominismo,* y a convertir en humo mis ensueños de vida eclesiástica, pues todo ha sido una manera de adaptación o flexibilidad de mi espíritu, ávido de aproximarse a la persona que lo cautivaba y lo cautiva ahora y siempre" (Galdós 2001: 371).

Antes de morirse, Ángel Guerra dicta un testamento que recuerda mucho el dictado por el Caballero de la Triste Figura en sus postrimerías. Los dos son generosos y regalan sus bienes, sin olvidar a ninguno de sus amigos y conocidos.

BIBLIOGRAPHY

ALVAR, Carlos et al. (2007). *Breve historia de la literatura española*, Madrid: Alianza editorial.

CANAVAGGIO, Jean (1995). *Historia de la literatura española*, Tomo III, *El siglo XVII*. Traducción del francés de Juana Bignozzi. Barcelona: Ariel.

CERVANTES, Miguel de (2005). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Cátedra, Letras hispánicas.

CERVANTES, Miguel de (1994). *Novelas ejemplares*, Madrid: Cátedra, Letras hispánicas.

DEL RÍO, Angel (1982). *Historia de la literatura española* (vol. 2). Barcelona: Bruguera.

ECO, Umberto (2016). *Decir casi lo mismo*. Traducción de Helena Lozano Miralles. Madrid: Debolsillo.

Goytisolo, Juan (2015). *A la llana y sin rodeos*, Discurso de Juan Goytisolo Ceremonia de entrega del Premio Cervantes 2014 http://www.mecd.gob.es/prensa-mecd/dms/mecd/prensa-mecd/actualidad/2015/04/20150423-cervantes/goytisolo.pdf

LIMAT-LETELLIER, Nathalie (1998). *Historique du concept d'intertextualité*. In Nathalie LIMAT-LETELLIER ; Marie MIGUET-OLLAGNIER (coord.), *L'Intertextualité* (pp. 17-64). Besançon : Annales Littéraires de L'Université de Franche-Comté.

MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús et al. (2005). *Historia de la literatura española* (vol. III).León: Everest.

PÉREZ GALDÓS, Benito (2003). *Ángel Guerra*. Alicante: Biblioteca Virtual

PÉREZ GALDÓS, Benito (2009). *El amigo Manso*. Madrid: Alianza editorial.

PÉREZ GALDÓS, Benito (2001). *Lo prohibido*. Madrid: Cátedra, Letras hispánicas.

PÉREZ GALDÓS, Benito (1992). *Fortunata y Jacinta*, I, II. Madrid: Cátedra, Letras hispánicas.

PÉREZ GALDÓS, Benito (2011). *Marianela*. Madrid: Cátedra, Letras hispánicas.

PÉREZ GALDÓS, Benito. *La sociedad presente como materia novelable*, *http://www.biblioteca.org.ar/libros/130020.pdf* consultado el 20 de julio de 2021.

UNAMUNO, Miguel de (1992). *Vida de Don Quijote y Sancho*, Madrid: Cátedra, Letras hispánicas.

WE NEVER CAN REALLY TELL WHETHER NATURE CONDEMNS OR LOVES US

Clementina Mihăilescu, Stela Pleșa

Assoc. Prof., PhD, habil., ,,Aurel Vlaicu" University of Arad, gymnasium teacher, Gymnasium School Racovița

Abstract: The paper expands upon Margaret Attwood's poetry approached from an interdisciplinary perspective with a view to enhancing the entanglement that exists between the human and the natural and between space and time that helps the poetess reach self-comprehension and the meaning of her relations with the others. Moreover, past and present merge and create a deep existential experience for thepoetess' self.

Keywords: Margaret Attwood, Canadian poetess, Dearly, Bakhtin, Buciu, Bachelard's aestheticim

Margaret Attwood is a well-known modern Canadian writer, who has written plenty of novels and also two volumes of poems. The volume of poems entitled *Dearly* was published in 2021 and comprises some of her most inspired poetic contributions produced at various periods of time. The first poem we will focus on is *September Mushrooms:*

I missed them again this year
I was immersed elsewhere
when the weather broke
and enough rain came.

In the treeshade, stealthily,
they nosed up through the sandy loam
and the damp leaf litter-

a silver of colour, then another-
bringing their criptic news,
of what goes on down there:
the slow dissolve of lignum,
the filament, the little nodes like fists,
assembling their nests and mists.

Some were bright red, some purple,
some brown, some white, some lemon yellow.
Through the night they nudged,
unfurling their moist fans, living sponges,
like radar dishes listening.

What did they hear in our human world
of so-called light and air?
What word did they send back down
before they withered?
Was it *Beware?*

Look. The remnants:
a leathery globe of dusty spores,
a nibbled pebby moon,
a dry half-sphere,
a blackened ear (2021: 47-48).

For properly approaching Attwood's poem, we will resort to phenomenology, tackling the image of the poetess, who missed the natural growth of the mushrooms being "immersed elsewhere."The verb "missed" and the adverb "elsewhere" highlight the indifference of the human being, due to its being engrossed in material achievements, thus becoming reluctantto the genuine and endless resources,selflessly offered by nature to us all. To miss something brings about the feeling of inner void. The poetess describes it in terms of having been deprived ofthe spectaculous issues that occur inthe midst of nature. For surpassing the inner emptiness the poetess herself will be phenomenologically approached by us as if she were in a disposition of daydreaming, contemplating how the mushrooms "nosed up,"when "the weather broke/ and enough rain came." Moreover, the invocation of the weather changes in terms of the rain brings the rain into focus as a necessary and positive element that will exert its purifying functionality, cleansing both nature andall the negative emotions and energies related to the human being. It is also a fertilizing agent, facilitating all the natural processes, the growth of the mushrooms as well. Therefore, we posit that the initial dissatisfaction of the poetess is set in relation to heraesthetic and moral capacity of transfiguring reality.

Since consciuosness has the capacity to renew everything, the poetess assigns to the most familiar settings and natural phenomena an "intrinsic evolutionary value" (Bachelard 2003: 96, our translation). Thus, "in the treeshade, stealthily,/they nosed up through the sandy loam/ and the damp leaf litter-/ a silver of colour, then another-/ bringing their criptic news,/ of what goes on down there:/ the slow dissolve of lignum,/ the filament, the little nodes like fists,/ assembling their nests and mists." The tree is the element that brings about equillibriumto the autumnal landscape. Regarded as the symbol of life, all its stages resemble the evolutionary processes experienced by the human being. The planting of the tree resembles the child's birth and its childhood, when both the tree and the child are fragile and vulnerable, being easily affected bythe environmental factors. Itfollows that the evolutionary processes of the human being can be associated with the seasonal changes undergone by the tree.

We also notice dualities or binary oppositions that are functional literary devices employed in postmodern poetry. The common synergies such as day-night, sun-moon, black and white, hot-cold, youth-old age can be further associated with other dualities, namely safety and insecurity, positivism and negativity. Nature encompasses several dichotomies that suggest the evolutionary processes of both the human and the non-human entities. Despite paradoxes and contradictions, there is a relationship of deep empathy among things, objects, natural or human entities. Attwood suggests that nature's spectacle is grounded in the metamorphic particles of color, soil, spores, wood, and several other textures. All plants, animals, and beings are

metaphorically connected by "filaments," "little nodes" and "nets." Consequently, it is essential to reinforce the bonds and maintain the natural equillibrium in the food chain. Mushrooms symbolize abundance through the nutrients and they can widely be regarded as an entrance to the spiritual and esoteric world.

The stanza also depicts a harmonious relation among all the senses, everything being authentic, colorful, and perfumed. "The sandy loam" stands for a proper environment for the mushroom growth. "The damp leaf litter" is a natural fertilizer, renewing the minerals in the soil. The leaves resemble the world of information and knowledge that positively influence the natural and social environment together with the human beings. The leaf carpet intensely colours the field of vision, as follows: "Some were bright red, some purple,/ some brown, some white, some lemon yellow."It also reveals the poetess' daydreaming disposition of admiring the innate beauty of the mushrooms by attributing them human features, through the verbal structure "listening," purposely placed at the end of the poetic thought.

On reading the fifth stanza, we notice how Attwood, through genuinely constructed personifications, increases the "human dignity" (2003: 96, our translation) of the mushrooms, while being subject to change and decay: "What did they hear in our human world/ of so-called light and air?/ What word did they send back down/ before they withered?/ Was it *Beware?"*The air facilitates the connectiveness of nature, body, and human beings. It increases and sustains the relation of opposites, such as light and darkness, life and death, positive or negative emotions, and, last but not least, necessities and incertainties.The word 'beware" is a subtle hint at a disturbed "communion of order" (2003: 96, our translation), that affects nature as well.

The last stanza enhances the natural existential course of the mushrooms, as follows: "Look./ The remnants:/ a leathery globe of dusty spores,/ a nibbled pebby moon,/ a dry half-sphere,/ a blackened ear."To directly receive the virtue of this isolated image, phenomenology seems more favourable than psycho-analysis, because, as Bachelard argues, it demands that "we should uncritically but emotionally assume its charge" (2003: 196, our translation).

To aesthetically sense the natural decline, we will focus on the way the phonic patterns enhance it. Thus, the liquid consonants "r" and "l" suggest the irreversible flow of time and their effect on natural entities. The former is present five times, revealing how mushrooms, the miniatures of the natural world, are subject to change and decay, exactly as the human beings. This assumption is supported by the personification of the mushrooms, which, once altered, are featured as possessing "a blackened ear." The alliteration of "l" brings into focus "a learthery globe" and "a nibbled moon." The epithet "a dry half-sphere" suggeststhat the former natural value of the mushrooms has dried out, its world gravitating around death, destruction and immense sadness.

The poem *Carving the Jacks*

They arrive every year,
those hollowed-out light-headed one,
on our doorsteps, our porches,
with their minds full of nothing
but flame, with their vacant stares
that could be glee or menace.

We carved them in our own images:

tricky, but meaning no harm,
not really; or so we say.
Fun at a party
until we get carried away.

Teeth are a feature,
nose holes, eye sockets,
though like us
they aren't skulls yet.

Shine on, orange messagers!
Repel the darkness,
tell Death: No rush.
At least there is some kind of brightness.

Two weeks and the leaves will fall
and you'll be rooting.
Though like the moon you will return
when your time rolls round again
and again, and again, in the same form.
After we are gone
the work of our knives will survive us (2021: 49).

The poem can be interpreted resorting to the game theory because Attwood's originality is illustrated by the way she writes her poems, a mixture of imagination, spontaneity and subtlety, the very qualities of the pure game. Attwood's main responsibility is to play with words, ideas, and thoughts in a personal way. She knows how to lure the readers into her poetic realm through allusion and ambiguity. They amplify meaning, create new symbols and support the modernity of her poetry, which is focused on the modern world confronted with a strong crisis of values.

The idea of craving the jacks perfectly intermingles with the pure games of our childhood and adolescence. Although they interrelate with both autumn and winter landscapes, they can be regarded as an inspired and genuine representation of the human mind. And yet, they are"those hollowed-out light-headed," embodying an unusual duality. Thus, the inner light suggests hope and the fact that they arrive every year, encouraging people to "shine out their way." Interestingly, "their mind full of nothing" does not suggest inner emptiness but can be interpreted as standing for the individuals' intense wish to set themselves free of the stressful issues, to retrieve inner quietness, to become and feel authentic and, most of all, to enjoy being healthy and alive. Beyond the suggested emptiness of their minds, Attwood has grasped "the flame," which can be related to our conscience and free will. Consequently, their being aware of the exterior and tricky "glee or menace" brings about the most obvious reaction, encompassed within their "vacant stares." They do not suggest indifference, but their limited capacity to face the tricky world around them, filling them with fear and uncertainties.

Creativity and imagination are highlighted via the act of carving the jacks "in our own images:tricky, but meaning no harm,/ not really; or so we say./ Fun at a party/ until we get carried away." The word "tricky" hints at the dichotomy appearance/ essence usually

materialized in our deceitful physical traits, or, on the mental level, in our deceptive thoughts and minds. The contrastive pair *reality versus ideality* is rendered concrete in the people's approach to life as an endless party. Growth versus limitations areencompassed in the line "until we get carried away." It might suggest the incipient awareness of our inner inclination towards belonging, being accepted, loved and rewarded.

Equally significant details regarding the similarity between the pumpkins and the human beings arise from Attwood's contemplation of our lives in terms of growth and decay. The jacks are endowed with the human characteristics, such as teeth, nose, eyes that will finally deteriorate, turning into skulls.

The fifth stanza celebrates the pure game atmosphere that reverberates in the presence of the pumpkins, depicted as "orange messengers," meant to brighten the atmosphere, "repel the darkness," fill us with the fondness for authentic life. The sixth stanza depicts decay in a genuine manner. Attwood has created the image of the jacks, whose significance both increases and concentrates "vast pictures in miniature" (Bachelard 2003: 199, our translation). Their rolling round again and again suggests that our memory related to carving the jacks will preserve their appearance charged with the paradoxical existential fullness and emptiness. The two philosophical conceptsemerge from the last seven lines: "Two weeks and the leaves will fall/ and you'll be rooting./ Though like the moon you will return/ when your time rolls round again/ and again, and again, in the same form./ After we are gone/ the work of our knives will survive us."

Imaginatively speaking, the world always gravitates around values (2003: 199, our translation), that will never disappear. The pumpkins, associated with childish games, will always return in due course of time, to the world of children and dreamers. The dreamer either "absorbs the space of his image," totally identifying himself with it, or "withdraws himself/ herself into the miniature within his images" (2003: 201, our translation). Consequently, we sense Attwood's disposition for depicting childish pleasures rendered concrete in the activity of carving jacks. The jacks offer themselves to be imaginatively possessed, denying the distance that have created them, in the sense that they encourage the readers to remain children, helping us surpass the idea of the time passing.

The profound significance of Attwood's poem is enhanced by brilliantly articulated phonic patterns.Thus, the alliterations of the liquid consonants "r," "l," "m" enhance the illusion of life flowing in liquid cadences. This impression arises from the words that comprise them: "arrive," "doorsteps," "porches," "stares," "carved," "harm," "party," "carried," "feature," "orange messengers," "darkness," "brightness." The last two interrelate with the verbal structure from the line "you'll return/ when your time rolls round again," increasing the impression of the pure game. The same impression arises from the association of "hollowed-out light-headed" and "flame." It does not suggest a construction of geometrical forms by life itself, but "privileged objects, more intelligible to sight, more mysterious to reflection" (2003: 137, our translation) when they are emotionally perceived by us.

The same atmosphere arises from the poetry belonging to another Canadian poetess, P. K. Page, more specifically from her poem *The Snowman* (2010: 180). Approached from the perspective of the game theory, it appears that the "innocent, single snowman" is the child's first representation of man, drawn on paper as a "whiter-double O." The image can be interpreted as the child's perfect 'shield' against all the dangers from the surrounding world. We opine that this is due to the fact that the construction "first man," associated with the double adjectival structure "innocent, single" is charged with spiritual and archetypal connotations, resembling Adam, the first man before the fall.

The effect of the word "play" is charged with tragical nuances when the snowman becomes three dimensional, being "Abstract Everyman." "Everyman" moots the idea of moral regression, estrangement from the divine archetype, from the iconic existence. Despite its ordinariness, the snowman seems to have acquired individual traits that makes him look so personal that, when it is about to melt away, the child wants to save it from the adverse invisible menace of the thaw. We would argue that the game connotations reverberate at the very beginning of the poem through the fact that the image of the snowman that the child intends to save from thawing betrays an innocent atmosphere full of playfulness.

Conversely, in the second part of the poem an unawed speaker "I," perhaps an alter-ego of the poetess, recalls having seen snowmen in all the yards in the neighbourhood: "a stock-still multitude/ and all stone buttoned bun-faced and absurd." The reference to multiplication points to the tendency of the modern world to demystify everything and refuse even the poetic transfiguration.

Further on, demystification is associated with the game of aggression and indifferencerendered through the fact that, the following day, despite the snowmen's apparent stillness, the speaker suspects that they have moved a few inches away from where the once stood, yet looking "numb, unmoving." Moreover, during the night-time the snowmen seem to have aggressed some innocent creatures- the "angels," as the snow is "scarred" with the marks of their wings or birds, whose feet have marked the snow "like twigs broken." The snowman, a symbolic representation of the modern fallen man, inclined to suffocate any sign of spirituality, seems to have suppressed all the sounds except for "a round kind of echo without end," "jarring the air they had no need of/ in a landscape without love" (2010: 180).

An apparently similar depressive atmosphere is also depicted by Attwood in the poem *The Aliens Arrive*. We propose a philosophical approach and argue that the alien(s) can be tackled in terms of the "comprised third person" (Sandu 2011: 76), neither human nor non-human, who is meant to mentally change all those with whom he/ they interact. The plural form "the aliens" suggest multiplication, which, interpreted from a philosophical perspective, enhances another tendency of the modern world, that of offering spiritual transfiguration. The first stanza depicts them as follows: "The aliens arrive./ They are smarter than us, and carnivorous./ You know the rest." It highlights that all those who are likely to have transgressed mental or spiritual frontiers, are approached as "smarter" and, obviously dangerous.

The second stanza firstly insists on the mysterious atmosphere associated with their arrival: "The aliens arrive/ in a mist, in a fine drizzle." As concerns their goal to help the people become humane, this is tackled as doubtful: "They want to help us,/ or so they say./ Then, there's a pop, a sizzle.It was a plot! But why?/ A few of us are left alive/ after they go away."

The third stanza depicts their leader as possessing a "giant head," "living in a large glass jar" and being determined "to mesmerize" the people it encounters, charging everybody with intense doubts regarding its real intensions. The lines "Oh wait a minute/ it's a metaphor" suggests a new type of environment, which "allows the word to get not only into our thoughts, but into our daydreaming disposition" (Bachelard 2003: 175, our translation), proving that the "language itself is dreaming"(175, our translation), giving birth to genuine metaphors.

I.A. Richards has devised a formula that helps us understand the metaphor in terms of the process of carrying over the meaning from one field of reference to another. The terms coined by Richards are the "tenor," the topic addressed, the non-figurative meaning, "the purport or general drift of thought regarding the subject of a metaphor" (qtd in Cuddon 1998: 94) and "vehicle," which stands for "the imagewhich embodies the tenor" (904). In Attwood's poem, we come

across an interesting case of a vehicle which undermines the tenor. The tenor of the aliens, and of the aliens' leader as well, is a pretext for complex and unexpected associations and interpretations. The tenor (the aliens) is being carried over into the vehicle of a moral agent who understands the moral crisis of humanity and who is willing to get involved in curing evil.

There is an increasing dramatic tension which arises from the image of "a white light" that "shines from their pod,/ which is shaped like a huge football." Doubt is depicted in the rhetorical question "Are they God?" The paradoxical affirmation through negation "The aliens arrive,/But not the way you think" is associated with an impressive intuitive image: "They make their way out through the armpits./ There is screaming, non-stop./ Things get way too pink." This image makes us transcend the natural and raise towards the unnatural, opening new boundless horizons, depicted as follows: "The aliens arrive/ in something that looks like a hubcap./In fact it is a hubcap,/ Vintage nineteen fifty-five./ So that's where that thing went!/ It wasn't in the garage!/ You lied." It suggests the intensity of the emotional experience, further depicted through the three lines: "The aliens arrive./Their're ultra-clever octopi/ who speak in blots of ink."

The epithet "ultra-clever octopi" release the noun "hubcap" of its superficial meaning, turning it into an intense emotional vehicle meant to suggest the entangled relation between past and present, reality and illusion.

The following six lines are meant to awaken our dull or, almost dead conscience and allude to the consequences of our being engrossed in irrational behavioral patterns: "They want us to be kind/ to one another,/ worldwide. First time ever./Or else. Or else what?/Is this a hopeful sign?What do you think?" The poetess further depicts, within the eighth stanza, the moral decline of the modern world in a rather brutal and critical tonality, similar to dystopia, as follows: "The aliens arrive./ They've heard about human sex/ but don't believe it./ At great risk to themselves/ they've come to see./ They send down spies/ in the shape of flying eyes/ that peek in through the windows./ Oh anthropology!/ The horror! The surprise!/ What a show!/ It almost makes them ill!

What a thrill./ They abduct a hundreds humans/ through a cosmic staw/ and slurp us in a zoo.

Unless you have sex on demand/ You don't get fed./ They say the equivalent of Ah and Ooo,/

also Haha./Dire, what hunger will do./ It's sex, sex, sex, every two hours,alternating with sandwiches and beer./ Be careful what you wish for." This linguistic game with words is rather frightening. The dramatic tonality highlights the risks of miscommunication, or, to put it better, of lack of communication. The implied dichotomy "beast-man" poetically synthesizes the cause of moral anguish.The human relationships are destroyed due to the people being engrossed in sensualism. The betrayal of the original Paradise is grammatically supported by the present tense simple, being further dramatized through signs of disintegration, in strict opposition with the message encompassed in the sixth stanza: "They want us to be kind/ to one another,/ worldwide. First time ever./ Or else. Or else what?/ Is this a hopeful sign? What do you think?"

The last stanza invites us to "nolonger look out across the surface of word," in Nichol's terminology (qtd. in Clark 1990: 180) and grasp the warning encapsulated in them: "The aliens arrive./We like the part when we get saved./ We like the part when we get destroyed./ Why do those feel so similar?/ Either way it's an end./ No more just being alive./ No more pretend."

Getting back to our suggestion of interpreting the poem via the philosophical concept of "the comprised third person," we will further enrich our approach with the Aristotelian triad consisting in Logos, Pathos and Ethos. This choice arises from the fact that they provide a top level methodology for revealing the subtle meaning incorporated within Attwood's constructs of

the world above (the presupposed world the aliens come from), below and in front of us (the sensualist environmentdepicted in the poem).

The world above is described as foggy and in a drizzle, poetically suggesting its mysterious charge. Whereas the world below and in front of us is grounded in destructive materialism and sensualism. Logos stands for Attwood's logical self deeply concerned with the modern world, while Pathos betrays her emotional self, dramatically affected by the people's sensualist behaviour. Ethos equates with the poetess' acting self, some sort of moral agent, meant to realistically depict the moral imperfection of the modern individuals and their subsequent defeat and plead in favors of moral regeneration and spiritual enlightenment. The message is clear: you should either accept to be morally "saved," or should face destruction, because "just being alive" and pretending to be human is not enough. For such issues to be swallowed and digested by the readers, the poetess has preceded the poem with a genuine motto: "*Nine late-night movies*"(58).

The poem *Aflame* is another genuine poetic contribution of Margaret Attwood and it depicts another facet of the modern world.

The world's burning up. It always did.
Lightning would strike, the resin
in the conifers explode, the black peat smoulder,
greying bones glow slowly, and the fallen leaves
turn brown and white, like paper
held to candle. It's the scent of autumn,
oxidation: you can smell it on your skin,
this sunburn perfume.

Only now
it's burning faster. All those yarns
of charred apocalypse concoted
back when we played with matches-
the ardent histories, the Troyish towers
wieved through toppling smoke, the fine
mirage volcanoes that we mimed
with such delight when setting
marshmellows on fire on purpose,

all those slow-fused epics
packed in anthracite, then buried
under granite mountains, or else thrown
into the deepest sea like djinns
in stoneware bottles-

All, all are coming true
because we opened the lead seals,
ignored the warning runes,
and let the stories out.
We had to know.

We had to konw
how such tales really end:
and why.

They end in flames
because that's what we want:
we want them to (2021: 58-60).

On reading the poem, we notice that the poetess passes through a gnoseological crisis, artistically transfigured in various metaphorical constructions. Since knowledge means suffering, the stronger her knowledge of the world grows when she she notices that it "is burning up," the more her suffering increases. Firstly, she attributes destruction to natural phenomena, such as the strike of "lightning" when"the resin/ in the conifers explode, the black peat smoulder,/ greying bones glow slowly, and the fallen leaves/ turn brown and white, like paper/ held to candle." Degradation also emerges naturally from the approaching autumn: "It's the scent of autumn,/ oxidation: you can smell it on your skin,/ this sunburn perfume."

In the second stanza, the poetess further dramatizes decay and immanent destruction through depicting various signs of disintegration: "Only now/ it's burning faster. All those yarns/ of charred apocalypse concoted/ back when we played with matches-/ the ardent histories, the Troyish towers/ wieved through toppling smoke, the fine/ mirage volcanoes that we mimed with such delight when setting/ marshmellows on fire on purpose,/ all those slow-fused epics/ Packed in anthracite, then buried/ under grnite mountains, or else thorwn/ into the deepest sea like djinns/ in stoneware bottles-"

Bakhtin's identitarian chronotope, a perfect means of self-comprehension, can be employed to grasp identitarian issues related to humanity at large. The split dialectics of the profoundness of the world andof the constructs of commonality and sociality are sustained by suggestive phonic patterns: the alliteration of "b" reunites "burning," 'buried," "deepest seas," "djnns in stoneware bottles" suggesting alienation, exile,an unhealed wound and perpetual torture. The consonant "b" has become an intense emotional vehicle which phonologically hints at spiritual disintegration.

Buciu's concepts of "enunciation, denunciation and trasfiguraion" (2005: 42) can be also turned into account. The previous lines enunciate the dramatic decline and decay of humanity due to the effect of "burning," of destroying, willingly or not, all the shreds of evidence regarding the ideal lost world. Denunciation is strongly articulated in the following lines:"All, all are coming truebecause we opened the lead seals,/ ignored the warning runes,/ and let the stories out./ We had to know./ We had to know/ how such tales really end:/ and why./ They end in flames/ because that's what we want:we want them to." The stories stand for what Bachelard called "the embryo" (2003: 87)of creation. It appears that creation itself has been subject to decay and decline because "we wanted them to." The presence of the pronoun "we" hints at the humanity's loss of reason, will and conscience to surpass biological limitation and put an end to final disintegration and alienation. The idea of the world ending up in "flames" poetically articulates the mythical metaphor of final destruction, where spiritual transfiguration is no longer possible.

And yet, this warning hints at the poetess still contemplating the idea that through the negatively charged aesthetic game, the paradoxical affirmation through negation is the best

connector between the sensitive and the rational, helping us to recover the visual and intuitive relation with the ideal lost world. It is the flame of Attwood's imagination that refreshes our sleepy conscience,ensuring our moral resurrection in times of loss, despair and suffering, resurrectionsimilar to that of the phoenix bird.

Attwood's poems analyzed by us have the configuration of a ladder. Mushrooms represent the first step together with the pumpkins, whereas the aliens stand for a dangerous but qualitative leap into the unknown or, better said, into a spiritually charged reality, compared to the moral void faced by the modern human beings. The flame can be regarded as some sort of energy that can either destroy or give us an impulse into the realm of imagination, where Logos, Pathos and Ethos interrelate, helping us recover our conscience and will not only to survive but also to morally evolve, no matter how painful, tiring or how long that process might last.

BIBLIOGRAPHY

Attwood Margaret. *Dearly*, HarperCollins, 2021.

Bachelard Gaston.*Poetica spațiului*, Pitești: Editura Paralela 45, 2003

Bakhtin Michael. "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel."*The Dialogic Imagination. Four Essays by M.M. Bakhtin.* University of Texas Press, 1981.

Buciu Marian Victor. *E.M. Cioran, Despărțirea continuă a autorului celui rău.* București:Editura Fundației Culturale Ideea Europeană, 2005.

Clark L.David. Monstruous Reading: The Martirology after De Man. Studies in Canadian Literature, 15, 1990

Cuddon J. A. The Penguine Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. Fourth Edition, 2002.

Leech Geofrey. A Linguistic Guide to English Poetry. Longman, 1969.

Rusu Liviu.*Estetica poeziei lirice.* Editura pentru literatură. București, 1969.

Sandu Antonio. *Perspectivesemiologiceasupratransmodernității.* Iași: Editura Lumen, 2011.

An Anthology of Canadian Literature in English. Oxford University Press, 2010.

ETHNIC AND RELIGIOUS IN INTERWAR ROMANIAN LITERARY LIFE

Nicoleta Sălcudeanu

Researcher, PhD, "Gheorghe Şincai" Institute of the Romanian Academy, Târgu Mureş

Abstract: As a crossing point of the ideological options, of ethnical issues and confessional confrontations, the Romanian existence seems to obey the alternating rhythm of the historical loss of memory and, at the same time, of the anamnesis. On this background, the present times always appear as being doubtful, always menaced. Such tearing proved to be favourable to the proliferation of many ideologies which found the ideal scene for materialization. Thus, the literary ideologies appear as natural reflexes to this kind of tectonics. In fact, there is not any specifically Romanian in all these fenomenon. Clivages, ruptures, have always been instrumented and used in ideological battles everywhere on the earth.

Keywords: literature, ideology, ethnic, religion history

Clivajul instaurat în cultura română între curentul tradiționalist și cel modernist este unul doar aparent. În fapt, universul cultural românesc al ideilor reprezintă o secvență in nuce a circulației curente de idei europene cu, firește, determinările sale culturale specifice, dar și cele geografice sau regionale. Iar aceste idei s-au întrepătruns continuu, neputându-se trasa o delimitare fermă între sferele ideatice supuse, în mod real, unei contaminări reciproce. În cultura română interbelică, întrepătrunderea de idei este mai lesne observabilă la nivelul presei culturale, dar și în literatura dominată inevitabil de aceleași influențe manifestate mai discret, mai subtil decât in presă, dar supuse până la urmă acelorași determinări, aceluiași Weltanschauung. Manifestă sau discretă, poziționarea ideologică rămâne însă imaginea în oglindă a dezbaterii culturale mai largi care, în cultura română interbelică, va cuprinde și specificul unui tropism ideatic orientat fie către Occident, fie înspre valorile răsăritene. Iarăși, nici în acest caz nu se poate vorbi de o delimitare tranșantă.

Alternanța dintre mișcarea centrifugă și cea centripetă a ideologiilor literare pare să o urmeze pe cea a atracției lunare ce determină mișcarea alternativă a apelor mării și ritmul mareelor. Suflul care animă această freatică nu este altceva decât sincretismul subtil al mișcărilor istorice ordonate pe liniile de forță ale ideologiilor politice subordonate strict intereselor teritorial-economice normative. O altă determinare căreia i se supune orientarea la un moment dat a conținutului literar este cea geografică, în strânsă corelație cu complexul normativ de mai sus.

În cazul specific al culturii române, geografia poate deveni imperativă dacă ne gândim la situația teritorială și politică dintre cele două războaie. Ea se situează în zona clivajului dintre două puncte cardinale, Estul și, respectiv, Occidentul. Spațiul românesc devine astfel un spațiu al opțiunilor, cu o perpetuă propensiune către reluarea disputelor din mereu același punct și pentru o eternă reîntoarcere la întrebarea nodală: Estul sau Occidentul? Ca teritoriu de răscruce, care în interbelic controla agenda publică, pentru confruntarea din interiorul etnicității și orientarea

confesională, existența românească pare să se subordoneze unei veșnice anamneze. Pe acest fundal, prezentul apare mereu îndoielnic, mereu amenințat. O astfel de ruptură a putut lesne deveni un punct de creștere, de proliferare a multiple ideologii culturale, ce și-au găsit aici scena ideală de materializare. Pe de altă parte, în plan istoric, acest spațiu de clivaj a devenit, ca în întreaga Europă a timpului de altfel, un câmp propice oricărei forme de dictatură. În această lumină, ideologiile literare apar, și ele, ca reflexe naturale față de aceste tectonici istorice.

Complexul sintetic traditionalism-naționalism-ortodoxism se situează tocmai la răscrucea a două extreme politice: fascismul și comunismul, semne ale unei primitivități istorice cauzată de o asumare insuficientă a istoriei, așa cum o demonstrează Ortega Y Gasset în *Revolta maselor*. Acesta vorbește despre modul învechit, ”antiistoric” prin care cele două ideologii își administrează propria lor ”dreptate”, cazul tipic al ”poporului-masă” condus de reprezentanți mediocri, nesăbuiți și cu minte scurtă; lipsiți de conștiință istorică, aceștia se comportă de la bun început ca și cum deja ar aparține trecutului. În continuare, autorul accentuează ideea că bolșevismul și fascismul reprezintă ”false răsărituri”; ele nu vor aduce niciodată dimineața de mâine, ci dimineața unui ieri căzut în capcana unei continue repetiții. Aceasta e primitivitate.[1]

Întorcându-ne la ziua de azi, se pot observa reminiscențe extremiste de ambe orientări în argumentația ideologiilor culturale actuale, plămădite dintr-un alt aluat, reinterpretate, dar tributare zilei de ieri, în termenii lui Y. Gasset. Vrem-nu vrem, există o continuitate în evoluția ideilor, puncte de revoluție, dar și reîntoarceri la punctul de pornire, chiar dacă pe alt diapazon. Unul din motive, spre exemplu, în viziunea lui George Voicu[2], ar fi acela că statul comunist și-a prezervat problemele naționale exact așa cum au dospit ele la începutul anilor 40, fără a încerca să le rezolve. Așa cum numeroși cercetători au remarcat, există un soi de sinonimie între retorica de tip comunist și aceea fascistă. Jeanne Hersch le plasează pe ambele pe partea dreaptă a frescei istorice. Ea consideră că poziția comunistă se situează la extrema dreaptă, exact ca aceea fascistă.[3] O viziune personală în interpretarea vechilor ideologii de sorginte totalitară, în evoluția lor ulterioară, indiferent de ce esență ar fi, sunt dezvoltate mai pe larg în lucrarea noastră *Revizuire și revizionism în literatura postcomunistă*[4].

Oricum, în opinia noastră, motivul principal ce tinde să dizolve antinomia dintre cele două extreme se află în *conservatorism*, înfășurat în aparența sau chiar în intenția de a împăca aspirația cu buna intenție. Nici un principiu ideologic nu pornește aprioric de la intenția de a provoca și promova răul și, până la urmă, conservatorismul de orice culoare are un tropism către ideea amintirii și păstrării conștiinței de sine, a identității naționale, etnice sau confesionale. Derapajele reprezintă până la urmă numitorul comun al oricărui abuz istoric, nu ideologia în sine, oricare ar fi aceasta. Dependența nationalistă față de trecut poate reprezenta uneori o evadare din prezent. Din acest punct de vedere, într-adevăr, discursul naționalist comunist împărtășește același suport genetic cu fascismul național socialist.

Un alt punct de convergență a celor două fețe extreme ale ideologiei ar fi mesianismul lor, aflat la răscrucea cu religiosul (cu ortodoxismul în cazul nostru). Un alt element distinctiv care așează laolaltă cele două ”isme” pe aceeași parte a baricadei este *antidemocratismul* lor. Există o denumire consacrată deja conceptual încă din celebrii ani treizeci, v. P. P. Negulescu.[5]

[1] Ortega Y Gasset, *Revolta maselor*, Editura Humanitas, București, 1994, p. 115.
[2] George Voicu, *Naționalismul postcomunist între tectonica istoriei și utopie*, ”Polis”, nr. 2, 1994, p. 85.
[3] Jeanne Hersch, *Mirarea filozofică*, Editura Humanitas, București, 1997.
[4] Nicoleta Sălcudeanu, *Revizuire și revizionism în literatura postcomunistă,* Editura Muzeului Național al Literaturii Române, București, 2013.
[5] P. P. Negulescu, *Destinul omenirii*, vol. I, Fundația pentru Literatură și Artă Regele Carol I, București, 1938.

În plan literar, toate aceste coliziuni au reverberat în formă de dezbateri şi chiar de dispute ce niciodată nu au lipsit din peisajul literar, cu excepţia perioadelor de cenzură totalitară, şi nici atunci cu desăvârşire. După euforia generată de Marea Unire de la 1918, a urmat o perioadă de cristalizare a strategiilor literare, cu valoare şi conotaţie prospectivă. Din chiar miezul preschimbărilor istorice majore, Gheorghe Vrabie încearcă un diagnostic şi, în acelaşi timp, o prescripţie curativă pentru climatul cultural al momentului, subliniind nevoia reală a unei noi reviste precum ”Gândirea”, insistând asupra ideii de decalaj între direcţiile literare şi dezorientarea noilor generaţii de intelectuali şi scriitori.[6] Ideea de generaţie devine crucială în dezbaterea vremii, asociată adesea cu un aspect mesianic. Despre mesianism ca vocaţie a naţionalismului românesc vorbeşte şi Dan Pavel. El pare a fi de acord cu legitimarea unui nationalism care depune efort în îmbunătăţirea imaginii de sine, dar îl dezavuează pe acela asimilat dimensiunii mitologic-teologice. ”Naţionalismul românesc teoretizează o relaţie specială cu Dumnezeu”, vizând o ideologie de „popor ales” [7].

Propensiunea către ordine şi ideea misionarismului necesită o valoare de diagnostic în contextual tendinţelor totalitare disimulate în ideologii literare, ca în cazul, de pildă, a „gândirismului”, mişcarea politică şi ideologică gravitând în jurul revistei culturale ”Gândirea”. De la bun început, orientarea publicaţiei către traditionalism şi conservatorism a fost cât se poate de evidentă. Cercetătorul sagace Zigu Ornea[8] realizează o distincţie necesară între traditionalism şi tradiţie, definind *tradiţia* ca fiind un element de control favorabil, benefic, în cadrul procesului de evoluţie. Pe de altă parte, *tradiţionalismul* este privit ca un fenomen conservator, în opoziţie evidentă cu idea de tradiţie. Istoricul literar face o distincţie netă între doctrina sau doctrinele ideologice care animă gândirismul şi orientarea estetică a literaturii, de remarcabilă valoare estetică, publicată în paginile revistei. Istoricul Dumitru Micu de asemenea subliniază nepotrivirea şi tensiunea latentă dintre literatura ”Gândirii” şi ideologia ei[9]. Această ambivalenţă conferă publicaţiei o bună rezistenţă în timp şi un binemeritat prestigiu. Pe de altă parte, validează idea unui conservatorism estetic, politic şi religios ca fel de a te situa în cultură.

Rezistenţa axiologică a formelor conservatoare de gândire estetică şi ideologică rezidă tocmai în imposibilitatea separării atitudinii culturale novatoare de cea conservatoare. Ele de fapt se conţin reciproc, nu sunt substanţe chimice imposibil de combinat. Ele de fapt chiar se combină în mod organic, niciodată nu vom găsi una din aceste situări culturale în formă pură. Rezistenţa lor provine tocmai din această concrescenţă naturală. Centrul focal al investigaţiei noastre se va focaliza asupra şi se va situa îndeosebi în zona aspectelor antimoderne ale dezbaterii de idei, cu decelarea simultană a elementelor (aparent paradoxal) moderniste din conţinutul lor.

BIBLIOGRAPHY

Alexandrescu, Sorin, *Privind înapoi modernitatea*, Editura Univers, Bucureşti, 1999.

Crainic, Nichifor, *Iisus în ţara mea*, în rev. ”Gândirea”, an II, nr 11-12/ianuarie, 1923.

Crainic, Nichifor, *Nostalgia paradisului,* Editura Moldova, Iaşi, 1994.

Crainic, Nichifor, *Sensul tradiţiei*, în rev. ”Gândirea”, an IX, nr 1-2/ianuarie-februarie, 1929.

[6] Gheorghe Vrabie, *Gândirismul. Istorie; Doctrină; Realizări*, Editura Cugetarea, Bucureşti, 1940, p. 27.
[7] Dan Pavel, *”Deşteaptă-te române! – o cercetare în ideologia naţionalismului*, „Polis”, nr. 2, 1994, p. 159.
[8] Zigu Ornea, *Tradiţionalism şi modernitate în deceniul al treilea*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1980, p. 25.
[9] Dumitru Micu, *”Gândirea” şi gândirismul*, Editura Minerva, Bucureşti, 1975.

Crohmălniceanu, Ov. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Vol. I, Editura Minerva, București, 1972.

Dumitru Drăghicescu, *Înțelesul jertfei pentru patrie*, București, Librăria L. Alcalay, 1916.

Dumitrescu, Sorin, *Geto-ortodocșii,* în ziarul "România liberă", 17 decembrie 1994.

Ethnicity and Religion in Central and Eastern Europe, Cluj University Press, 1995.

Fukuyama, Francis, *Comentarii la "Naționalism și democrație"*, în rev. "Polis", nr. 2, 1994.

Gasset, Ortega Y., *Revolta maselor*, Editura Humanitas, București, 1994.

Hersch, Jeanne, *Mirarea filosofică,* Editura Humanitas, București, 1997.

Hitchins, Keith, *East or West? Orthodoxism and Nationalism in Rumania in the 20th Century; Rumänien im Umbruch. Chancen und Probleme der Europäichen Integration,* Ilina Gregori and Angelika Schaser (Hg.), Münste, 1993.

Identity and Destiny: Ideas and Ideology in Interwar Romania , revista Plural, (29: 1 2007), Culture & Civilization, The Romanian Cultural Institute, București.

Jünger, Ernst, *Heliopolis. Retrospectiva unui oraș*, traducere Ingrid-Irina Macarie, Edotura Rosmarin, București, 1998.

Lovinescu, Monica, *Posteritatea contemporană. Unde scurte*, vol. III, Editura Humanitas, București, 1994.

Martin, Mircea, *Radicalitate și nuanță*, Editura Tracus Arte, București, 2015.

Micu, Dumitru, *"Gândirea" și gândirismul*, Editura Minerva, București, 1975.

Negulescu, P. P., *Destinul omenirii*, vol. I, Fundația pentru Literatură și Artă Regele Carol I, București, 1938.

Ornea, Zigu, *Anii treizeci. Extrema dreaptă românească*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1995.

Ornea, Zigu, *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea*, Editura Eminescu,București, 1980.

Pavel, Dan, *"Deșteaptă-te române!" – o cercetare în ideologia naționalismului*, în rev. "Polis", nr. 2, 1994.

Stăniloaie, Dumitru, *Poziția domnului Lucian Blaga față de creștinism și ortodoxie*, Editura Paideia, București, 1993.

Ungureanu, Cornel, *Mittereuropa periferiilor*, Editura Polirom, 2002.

Verdery, Katherine, *Compromis și rezistență. Cultura română sub Ceaușescu*, Editura Humanitas, București, 1994.

Voicu, George, *Naționalismul postcomunist între tectonica istoriei și utopie*, în rev. "Polis", nr. 2, 1994.

Vrabie, Gheorghe, *Gândirismul. Istoric; Doctrină; Realizări*, Editura Cugetarea, București, 1940.

Zamfirescu, Dan, *Ortodoxie și romano-catolicism în specificul existenței lor istorice*, Editura Roza vânturilor, București, 1992.

THE VITALITY OF THE FABLES. ON MORAL EDUCATION

Ioana Banaduc

Lecturer, PhD, West University of Timișoara

Abstract: Whether we talk about the old fables that were collected and adjusted to the social features of the time in which Dimitrie Țichindeal lived or the ones written afterwards, the vitality of these fables is revealed through the diversity of themes they present and through the temporal and geographical extension of the cultural links they imply. These pages of the cultural heritage illustrate the conception of both the world and the education of that time for, on the one hand, the readers and, on the other hand, the researchers interested in the educational practices or in the evolution of themes, symbols, narratives and morals. This paper aims to point out the viability of the cultural heritage and to emphasize the role fables play in shaping our moral education since time immemorial.

Keywords: the vitality of fables, moral education, cultural heritage

Cercetări efectuate în sisteme educaționale europene, de pildă cazul Franței (Terreaux-Durand, 2013), au evidențiat faptul că nu sunt direcții clare de educație morală în școli, conținuturi și demersuri didactice specifice, deși societatea de azi reflectă asemenea nevoi de formare. Pe de altă parte în Belgia (1), în țări din America de Nord (2), unde există susținute cercetări pe acest subiect, educația morală are un conținut didactic autonom în școală, iar schimbările în bine din societate sunt evidente. Dinamismul investigațiilor din străinătate contrastează, în această privință, cu studiile de la noi. În centrul acestora primează ideea că educația morală se poate realiza indirect, prin toate disciplinele, inclusiv prin activitățile de dirigenție și cele extrașcolare. Din această perspectivă, „în spațiul școlii publice, educația morală se face astăzi mai ales sub formă de *curriculum ascuns*" (Cuciureanu, Velea, 2008: 7).

Or, aceste aspecte pot fi un bun îndemn spre aducerea în discuție a fabulei, „specie de patrimoniu cultural european" (Louichon, Bishop, Ronveaux, 2017) care poate să deservească realizării educației morale în școală. Interesul pentru literatură, „marele laborator al imaginarului", unde descoperim o multitudine de „lumi" etice, este justificat. Reținem în acest sens ideea că valorile înscrise în lumile create de opere trebuie interogate și apropiate de elevi. Afirmația ia în calcul faptul că „lumea, instituită de creațiile literare, este impregnată *de* și organizată *în funcție de* valori, precum și faptul că autorii își compun mesajele despre condiția umană în numele unor valori individuale (conturate de experiența de viață, idealuri) și de valori colective (coagulate în timp sau reliefate de propria lor epocă)" (Pamfil, 2018: 27). Miza activităților de lectură poate fi și surprinderea capacitatea literaturii de a transmite valori: „[...] Literatura ne ajută să sesizăm câtă unitate are propria noastră viață. [...] Ea descrie, tipologizează, sesizează tendințe sufletești, iar prin imaginarul său lăsat liber devine un demers cognitiv și se transformă într-o cale mediată spre adevăruri neștiute încă." (Morar, 2018: 16-18).

Ideea considerării operei în specificitatea ei particulară, ca simplă ilustrare a ideilor filozofice, morale, culturale ale autorului și ale creației, își are rostul în școală. Abordarea didactică intrisecă și extrinsecă (Wellek, Warren, 1967) a operei este necesară, fiindcă, în situația fabulelor,

relația dintre patrimoniul de idei vehiculat de autori și problemele de morală, care aveau o mare rezonanță în epocă, predomină în creația literară.

Intenția noastră este să arătăm că patrimoniul cultural este sursă de idei pentru practica didactică, iar fabula este specia care își păstrează neștirbită actualitatea în educaţie prin prisma valorilor fundamentale ale moralei.

Vitalitatea fabulelor, atât a vechilor scrieri culese şi adaptate particularităţilor vremii de cărturari români, precum cele publicate de D. Ţichindeal, cât şi a celor scrise mai târziu, ni se dezvăluie îndeosebi prin valenţele morale. Aceste file, surprinzătoare prin diversitatea tematică şi extinderea temporală sau geografică a legăturilor culturale pe care le mărturisesc, ilustrează, atât pentru cititor, cât şi pentru cercetătorii preocupaţi de practicile educative ale vremii sau de istoria limbii, de complicatele drumuri ale evoluţiei temelor, a simbolurilor şi a moralei, viziunea despre lume şi despre educaţie. Astfel, ne dorim să aducem în atenţie tocmai viabilitatea acestor scânteieri ale vremurilor trecute, având în vedere aserţiunea sugestivă a lui D. Ţichindeal despre rolul cărţii de fabule: „culege din trânsa [...] învăţătura care în moralul fabulelor se află de mare folos [...], cuprinzând în sine toată moralnicească filosofie, înaltele reguli şi îndreptări”(1975: 5).

În acest sens, evocarea cărturarului bănăţean de formaţie iluministă este importantă pentru a puncta dezvoltarea unei viziuni asupra educației morale cu ajutorul cărții de fabule. D. Ţichindeal (n.1775, în Becicherecu Mic, judeţul Timiş, d.1818) a fost *deschizătorul de drum* (1), cel care a manifestat *atitudinea* schimbării în societatea vremii. Înţelegem prin *atitudine* influența semenilor prin educație, cu ajutorul cărţilor moralizatoare, având în vedere că ele integrează sub o formă sau alta normele etice și propun îmbunătăţirea sau conturarea unor comportamente exemplare, conforme cu exigenţele vremii, dar în acord cu valorile acronice.

Aducerea în discuție a fabulelor culese de Ţichindeal este justificată prin însăşi modalitatea aleasă de cărturar de adaptare a lor la contextul sociocultural românesc al secolului al XIX-lea: prin valorizarea experienţei educative a poporului de până în acel moment. Este perioada în care se cristalizează conştiinţa identitară, iar autorul recunoaşte valoarea tradiţiei şi propune, prin numeroasele modificări şi adăugiri făcute la *învăţătura* fabulelor, să faţeteze profilul identitar românesc. Farmecul limbajului vechi, dublat de plasticitatea lui, evocă personalitatea românilor, în special a bănăţenilor. Nu întâmplător se menţionează că vechimea neamului s-a răsfrânt şi asupra modului de comunicare. Concludente sunt în această privinţă observaţiile lui Eugen Simion: „Fabulele adaptate de Ţichindeal sunt concentrate, învăţăturile adiacente sunt însă lungi, migălite, elocvente ca o predică reuşită într-o biserică de ţară plină, duminica, de bătrânii evlavioşi şi ascultători ai satului. Predica nu se pierde în speculaţii filosofice, foloseşte referinţe mai simple luate din viaţa comună.” (2018: CI).

Privitor la relevanța *învățăturii*, preluăm câteva rânduri din fabula *Leul şi vulpea*: „Omul vicelan şi amăgitoriu după vreame să poartă şi se îmbracă când în piiale de lup, când de vulpe, iară când sânt de lipsă, [...] şi în cea de sfânt. Păzeaşte gâştele când le spovedeaşte vulpea şi le povesteaşte lupul! Aşa zice un cuvânt a unui înţelept englez, că noi aşa sântem întru această piele a noastră, cât nici noao însuşi nu trebuie cu totul să ne încreadem. [...] Nu lăsa laptele pre sufletul viţelului, zic bătrânii romani. Aceasta noi toţi, mulţemită lui Dumnezeu, ştim. Nu e de lipsă ca eu acum mai nainte să o spun. [...]” (Simion, 2018: CII). Observăm că valorile înscrise în text nu funcționează în sistem închis, ci sunt determinate de reprezentările exterioare acestuia și de modul în care este interpretată opera (Onojescu, 2018: 33). Tocmai aceste reprezentări incită și trezesc dorința de explorare a legăturilor culturale relatate în fabulă. Mobilitatea metaforică a formulelor aforistice sau a expresiilor paremiologice din *învățături* îndeamnă, probabil, la o înțelegere diferită a lor, acestea putând fi admise sau contestate, în funcţie de abordările diverse ale realităţii.

Buna înțelegere a contextului apariției și popularizării fabulelor lui Dimitrie Țichindeal facilitează studierea „psihologiei" lor pentru a pătrunde în atmosfera morală a epocii din care s-au ivit. Punerea lor într-o lumină potrivită, prin conturarea climatului efervescent de factură iluministă, se poate realiza prin analiza discursului. Acestă formulă de investigare punctează rolul limbajului ca resursă importantă legată de ideologie, ca produs al unei perioade istorice, inclusiv relevă importanța relațiilor posibile dintre operă și contextul socio-politic și cultural al epocii.

Se poate sublinia că educația de ieri își poate dezvălui valențele azi pe baza efortului fenomenologic pretins lectorilor în interpretarea fabulelor. Consecințele pedagogice ale acestui exercițiu cognitiv sunt abilitățile elevilor de a interpreta, de a actualiza (4) învățămintele morale și de a le interoga din perspectiva relevanței lor pentru lumea contemporană. Cultivarea acestei direcții în școală aproximează nevoia elevilor de a reflecta asupra valorilor de ieri și de azi și asupra modului în care se raportează oamenii de azi la cei de ieri.

De bun augur este să arătăm elevilor noștri că valoarea formativă a textelor de patrimoniu devine manifestă prin activități de învățare interactive, pornind de la analiza moralei. Acest tip de analiză presupune deopotrivă demontarea succesivă a resorturilor psihologice, generatoare a unor comportamente, și examinarea valorilor care participă la respectivele atitudini. Astfel se poate ajunge la problematizarea fundamentelor moralei prin abordarea legăturilor care există între libertatea personală și constrângerile vieții sociale, prin surprinderea sau nu a congruenței dintre gândire și fapte, inclusiv a respectului față de celălalt (Bauman, 2002: 26). Potrivit lui Ion Cerghit, valoarea euristică a acestor activități este esențială pentru dezvoltarea personală a elevului: „Construcțiile deliberate ale gândirii și imaginației sunt de neconceput fără meditație personală. Fără reflecție nu există cunoaștere [...] aceasta este strâns legată de inteligența și puterea de anticipație, de posibilitățile de abstractizare, de creație și de esența umanului" (2006: 190).

Neîndoielnic, valorificarea fabulelor este oportună azi datorită faptului că elevii conștientizează că suntem verigi dintr-o umanitate în desfășurare, iar procesul de definire a identității culturale prin alteritate este necesar și de interes în context educațional.

Prin bogatul său conținut de idei, prin modalitățile subtile de a aborda problematica social-politică a vremii, fabulele lui Dimitrie Ţichindeal oferă un fel de fotografii asupra realității, iar perspectiva etică asupra existenței din cartea de fabule ne ajută să înțelegem ce este cu viaţa. Ne învaţă să reflectăm, întâlnind gândirea celui care, în secolul al XIX-lea, a gândit autentic româneşte, moralizant, inventiv, îndrăzneţ într-o atmosferă nu întotdeauna prielnică pentru scopul propus.

Note:

(1) Educația morală are un conținut autonom de predare în Belgia și face obiectul unui important proiect teoretic și practic în jurul operei lui Claudine Leleux. Vezi URL: http://users.skynet.be/claudine.leleux, accesat în 05.10.2021.

(2) Nancy Bouchard (dir.), *Pour un renouvellement des pratiques d'éducation morale. Six approches contemporaines*, Sainte-Foy (Québec), Canada, Presses de l'Université du Québec, 2002. Vezi URL: https://www.puq.ca/catalogue/livres/pour-renouvellement-des-pratiques-education-morale-162.html, accesat în 05.10.2021.

(3) Încă din 1901, meritul cărturarului este lămurit de Nicolae Iorga: „Nu în originalitatea scrierilor sale [...] își găsește reputația de care se bucură încă Dimitrie Ţichindeal, ci aceea [...] că acest umil prelucrător a rezumat în sine, a reprezentat prin viaţa şi lucrările sale, în chipul cel mai puternic, starea de spirit în care mijea conştiinţa naţională a românilor din Banat, în vremea marii mişcări de idei a Şcolii Ardelene. E o figură

reprezentativă în jurul căreia se poate grupa toată viaţa intelectuală românească din Banatul de atunci." Vezi *Istoria literaturii române în sec. al XVIII-lea (1688-1821)*, vol. II, București, f.e., 1901, p. 421.

(4) Umberto Eco, *Lector in fabula*, București, Editura Univers, 1981, p.84. Se menționează că „textul postulează cooperarea cititorului drept proprie condiție de actualizare".

BIBLIOGRAPHY

Banaduc, Ioana, *O ipostază a spiritualității românești: Banatul și cultura activă. Reflectări în presa românească cu preocupări pedagogice*, București, Editura Pro Universitaria, 2017.

Bauman, Zygmunt, *Etica postmodernă*, Traducere de Doina Lica, Timișoara, Editura Amarcord, 2000.

Bouchard, Nancy (dir.), *Pour un renouvellement des pratiques d'éducation morale. Six approches contemporaines*, Sainte-Foy (Québec), Canada, Presses de l'Université du Québec, 2002.

Cerghit, Ioan, *Metode de învățământ*, Iași, Editura Polirom, 2006.

Cuciureanu, Monica, Velea, Simona (coord.), *Educaţia moral-religioasă în sistemul de educaţie din România,* Bucureşti, Institutul de Ştiinţe ale Educaţiei, 2008.

Eco, Umberto, *Lector in fabula*, București, Editura Univers, 1981.

Iorga, Nicolae*, Istoria literaturii române în sec. al XVIII-lea (1688-1821)*, vol. II, București, f.ed., 1901.

Louichon, Brigitte, Bishop, Marie-France, Ronveaux, Christophe (eds.), *Les fables à l'école. Un genre patrimonial européen?*, Berna, Peter Lang, 2017.

Onojescu, Monica, *Literatura și valorile*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2018.

Pavel, Eugen (coord.), *Şcoala Ardeleană I, Scrieri istorice,* Antologie de texte alcătuită de Eugen Pavel. Prefață de Eugen Simion, Bucureşti, Editura Academiei Române, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Muzeul Național al Literaturii Române, 2018.

Terreaux-Durand, Martine, *L'éducation morale scolaire: état des lieux à l'école primaire laïque française,* Congrès International de l'AECSE, AREF, Montpellier, 27- 30 août 2013.

Țichindeal, Dimitrie, *Fabule și moralnice învățături*, Ediție îngrijită de Virgil Vintilescu, București, Editura Facla, 1975.

Wellek, Rene, Warren, Austin, *Teoria literaturii*, București, Editura pentru literatură universală, 1967.

Sitografie

https://www.puq.ca/catalogue/livres/pour-renouvellement-des-pratiques-education-morale-162.html, accesat în 20.10.2021.

https://archive ouverte.unige.ch/unige:125282, accesat în 20.10.2021.

https://aref2013.umontpellier.fr/?q=content/117-l%E2%80%99%C3%A9ducation-morale-scolaire-%C3%A9tat-des-lieux-%C3%A0-l%E2%80%99%C3%A9cole-primaire-la%C3%AFque-fran%C3%A7aise-0

http://users.skynet.be/claudine.leleux accesat în 20.10.2021.

A CLASSIFICATION OF DORIS LESSING'S NOVELS

Alina-Dana Vișan

Lecturer, PhD, ,,Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca, University Center of Reșița

Abstract: This article is a brief presentation of Doris Lessing's remarkable work that expands from the second half of the 20th century, namely 1950 when her first novel was published, to 2007 when she was awarded the Nobel Prize for Literature. In her novels, she speaks about almost everything like: racism, communism, terrorism, feminism, oriental mysticism, family, madness, men-women relationship, African themes, apocalyptical prophecies etc.
The purpose of this article is to present a classification of her huge work.

Keywords: novel, classification, Africa, Sufi, autobiographical.

1. A life stranger than a novel

Doris May Tayler was born on October 22, 1919 in Persia (now Iran). Her parents were British: her father, disabled in World War I, was a bank clerk and her mother, a nurse. In 1925, the family moved to the British colony in Southern Rhodesia (now Zimbabwe). Doris's mother succeeded to adapt to the rough life in the settlement. Unfortunately, her father did not, and the huge farm of bush did not get them the promised wealth.

Her mother sent Doris in a convent school, where nuns terrified their pupils with stories of hell and damnation. Later, Doris Lessing went to an all-girls high school in the capital of Salisbury, from which she soon dropped out. This was the end of her formal education and she was only thirteen years old.

But like other African women writers, who did not graduate from high school (such as Olive Schreiner and Nadine Gordimer), Lessing became a self-educated intellectual. She read all the famous writers from Dickens to Dostoievsky. Her mother's bedtime stories and her father's bitter memories of World War I also nurtured her youth.

Lessing left home when she was fifteen and worked as a nursemaid. Her employer gave her books on politics and sociology to read. This was the moment she started writing stories and she sold two to magazines in South Africa.

In 1937 she moved to Salisbury, where she worked as a telephone operator for a year. At nineteen, she married Frank Wisdom, and had two children: a son, John and a daughter, Jane. A few years later, she left her family to become a world saver together with a Communist group, remaining in Salisbury. Gottfried Lessing was a central member of the group and shortly after she joined, she married him out of a Communist duty and they had a son, Peter.

During the postwar years, Lessing became disillusioned with the Communist movement, which she left in 1954. By 1949, Lessing had moved to London with her young son. That year, she also published her first novel, The Grass Is Singing, and began her career as a professional writer.

She won many awards among which James Tait Black Prize (1995), Prince of Asturias Prize in Literature and David Cohen British Literature Prize (2001). In 2007 she was awarded the Nobel Prize for Literature.

In 2008, she published her last novel: Alfred and Emily.

She died on November 17, 2013.

2. General classifications of Doris Lessing's creation

Doris Lessing's fiction is immense, containing around 30 novels, many volumes of short stories, essays, non-fiction books and two volumes of autobiography. Due to this immensity, many critics have drawn different classifications. Her novels present a wide range of themes starting with the African theme and ending with the apocalyptical prophecies, she speaks about everything: racism, communism, terrorism, feminism, oriental mysticism, etc.

Susan Watkins in her article *"Grande Dame" or "New Woman: Doris Lessing and the Palimpsest* presents Lessing's fiction. She urges that: "there is a need to examine the processes of revision at work in constructing Lessing's public and academic persona in order to position her writing in the context of contemporary British women's fiction and to understand how critical trends can affect the ways in which we read and interpret her work." (Watkins 2006, 243)

Elizabeth Maslen has made a classification of Doris Lessing's periods of creation according to the novels' themes. She classifies Doris Lessing's novels according to the decade when they were published: '50's novels, '60's,'70's,'80's. "So in the early 1950's she confronted racism and exposed its language of coded words and silences in, for instance, *The Grass Is Singing*; in the early 1960's she explored issues ranging from women's engagement with matters of gender to mental breakdown in *The Golden Notebook***;** in 1970's she wrote about the importance of coming to terms with inner space in *Briefing for a Descent into Hell* and *The Memoirs of a Survivor*; in the 1980's she probed both the human and inhuman face of terrorism in *The Good Terrorist*. And these are a random selection of what she engages with in her work." (Maslen 1994, 1)

Another classification presents Lessing's fiction as "commonly divided into three distinct phases: the Communist theme (1944 - 1956) when she was writing radically on social issues; the Psychological theme (1956 -1969) and after that the Sufi theme which was explored in the *Canopus* series. After the Sufist themes, Lessing has worked in all three areas. "(Watkins 2006, 248)

My classification includes the two classifications mentioned above as long as I consider that Doris Lessing's fiction can be classified in four categories. The first group of the African novels as *The Grass Is Singing* and *Martha Quest* where she discusses racism, the second stage with sex war novels where she describes the relationship between women and men viewed from a woman's perspective. Sufi novels where she is influenced by the religious philosophical trend called Sufism make up the third period. The fourth period is represented by the autobiographical novels.

"Lessing is actually a ''New Woman writer,'' whose work is troubling and thought-provoking because it is not merely asking questions about the ''fin de siècle,'' but also suggesting new directions in which contemporary British culture and fiction could go in the twenty-first century." (www.contemporarywriters.com)

2.1 African novels

Chronologically, the first stage in Doris Lessing's literary career is that of the African novels and her first one, *The Grass is Singing* is a wonderful presentation of the relationship between white and black people.

Margaret Moan Rowe states:" authorial omniscience in *The Grass Is Singing* is limited to white characters, particularly Mary and Dick Turner. Intriguingly enough no attempt is made to explain Moses' psychology. He is a type, the ever-threatening and beckoning black man who comes to dominate even Mary's dreams" (Rowe1994,15) as in the following excerpt:

"On each occasion in her dream he had stood over her, powerful and commanding, yet kind, but forcing her into a position where she had to touch him." (The Grass Is Singing, 181).

The writer presents Moses through his actions and she does not intend to explain him psychologically. It would have been very difficult to try to explain the psychology of a race other than yours. "To explain Moses, to write him out, might well be to white him out, even if one did it very differently from the newspaper clipping's account of the thieving houseboy. But then again, to leave him blank, in a book so conscious of the oppressive function of silence, is deeply embarrassing. What this dilemma reveals is a vital problem in Lessing's writing. How much can one represent? How much, that is, can one find others in oneself, in experience, imagination, and language? In short, though on a different level, Lessing the writer is encountering her settlers' problem and hasn't found a solution." (Rowe 1994, 16)

The same problem intrigues Ruth Whittaker in *Doris Lessing* where she argues that Moses "remains a cipher rather than a character whose personality and motivation we can understand." (Whittaker 1993, 27) But Whittaker goes on to give an absolution of sorts when she notes:

"Mrs. Lessing's least successful short stories are where she attempts to write from the point of view of black Africans, and perhaps one has to accept the difficulty, if not the impossibility of such a task without feeling guilty of an apartheid of the imagination." (op. cit, p.28)

When it comes to the natives and the landscape, "social realism gives way to a romanticism that actually recolonises the natives, particularly Moses. Lessing presents him as a sexual energy rather than as a person; he is a black Heathcliff deprived of any personal history." (Rowe 1994, 17)

At the beginning of the novel, Mary is presented as a happy independent woman but she seems not to be conscious of her fortunate existence.

This happy life ends the moment she marries. Mary loved her town life and she detested her childhood spent in the country. "It is marriage that disturbs her happiness – pulling her out of a successful office career only to place her in the role of a farmer's wife, a position for which she is totally unsuited." (Draine 1983, 14)

The heat, her unhappy life and her madness lead her in the arms of Moses, although the writer does not mention if they had or had not had a love affair, she lets the readers decide.

Mary is presented as a victim and she has not an intellectual life. She is trapped in a farm life that she did not like and consequently she creates her own dream world where Moses becomes the leading character. "Moses is very successful in gaining dominance over his white "mistress". By small increments Lessing shows how Mary relinquishes power to him – weeping before him and refusing to eat, so that he brings her food and forces her to accept it, so that he comforts her, if only with a glass of water. In her acceptance of his ministrations, there is a confession of loss of autonomy on her part." (op.cit, p. 20)

He is the first black man that she treats rightly and she is aware that there is something dangerous in their relationship:

"he forced her, now, to treat him as a human being; it was impossible for her to thrust him out of her mind like something unclean, as she had done with all others in the past. She was being forced into contact, and she never ceased to be aware of him. She realized, daily, that there was something in it that was dangerous, but what it was she was unable to define." (The Grass Is Singing, 181)

Mary has terrible dreams which wake her up "sweating with fear" and wanting to end "the new human relationship" that exists between her and Moses. She thinks that by dismissing Moses she puts an end to this relationship, but after dismissing him she realizes that he will end it, by killing her. We come to accept that "By submitting to that death, by almost seeking it out in the woods on that last night of her life, Mary performs an ambiguous act of penance." (Sprague 1987, 24)

Another example of an African novel that contains beautiful descriptions of the African landscape is *Martha Quest*, the first novel in the sequence *Children of Violence*. The following excerpt is an illustration of Doris Lessing's art in landscape painting:

"Over it curved the cloudless African sky, but Martha could not look at it, for it pulsed with light." (Martha Quest, 11)

Martha is a young girl, who is different from the other British people around her. She presents herself as a British adolescent "bound to be unhappy" because she is not racist.:

"Jews can be nice" says her friend Marnie and she replies: "you make me sick' said Martha, reacting, or so she thought, to this racial prejudice." (Martha Quest, 24)

Martha is a friend of black people, in fact she is the only one in her family who treats them as human beings and not as animals:

"'Oh, don't be ridiculous,' said Martha angrily. 'If a native raped me, then he'd be hung and I'd be a national heroine, so he wouldn't do it, even if he wanted to, and why should he?'" (Martha Quest, 57)

Martha's dream of an ideal "four-gated city" is about happiness and understanding of all races. This is a recurrent dream that appears in all the sequence *Children of Violence* and even it gives its name to the last novel of the series, *The Four-Gated City*:

"Apart from this dream she passed to her older one, so much older than she knew, of that golden city whose locality was vague…. four-gated dignified city where white and black and brown lived as equals, and there was no hatred or violence." (Martha Quest, 163)

She thinks of what she would miss the most if leaving the country and this is the wonderful African landscape:

"… this frank embrace between the lifting breast of the land and the deep blue warmth of the sky is what exiles from Africa dream of; it is what they sicken for, no matter how hard they try to shut their minds against the memory of it." (Martha Quest, 311)

The heroine seems to be in search of something different: a life different from that of her parents, a different perspective of the world, a different family, etc.

Martha is the perfect illustration of a character trapped between the demands of the world she lives in and her spiritual state, desires and dreams.

2.2 Sex war novels

"In the 1971's introduction for the Bantam paperback edition, Lessing recalled that at the same time that she was considering writing a novel about a writer's conflicted life, she was

thinking of making a statement about the conventional novel by breaking away from traditional form." (Klein 2000, 189) But her most important goal was to 'shape a book which would talk through the way it was shaped.' (*The Golden Notebook***,** xiv)

Doris Lessing has never considered herself a feminist writer. That is why the analysis of the *Golden Notebook* would be done from the point of view of a sex war novel and not from a feminist perspective.

"The truth is I have sympathy for men. Men ought to be horizon-bashing, challenging and raising hell. A woman would be perfectly happy with that sort of man." (Doris. Lessing, 1969) (Rowe 1994, 29)

"I've never agreed that the women's movement should be restricted to women… I didn't expect much to arise out of it, and nothing much has." (Doris Lessing, 1984) (op. cit, 29)

In *The Golden Notebook* "Lessing creates a portrait of an artist, not a portrait of the artist. Her artist figure is a woman and a woman with strong domestic and social ties. Anna Wulf is not separate from ordinary life; she is immersed in it." (Klein 2000, 41)

Anna Wulf, the narrator-protagonist of the novel, is no Martha Quest waiting for a destiny. Initially Anna appears to be 'a free woman', a term she will use in the plural as the title of a novel. She is the author of a successful first novel, *Frontiers of War*, which gives her a measure of financial freedom. But that first success becomes an obstacle to Anna's continued work since so much of her energy is given over to subtle warfare with film producers who take options on her novel. The financial support provided by the novel and film options allows Anna who is nearing 40 to rear her daughter, do volunteer work for the Communist Party, and brood over the past. She also spends considerable time in analysis with Mother Sugar (Mrs. Marks) who treats her for a growing ennui. The only writing she is able to do between the celebrity of her first book and the breaking of her writer's block is in the notebooks (black, red, yellow, blue) that form the bulk of the narrative in Lessing's novel.

"Howe cheered the arrival of what at the time was uncommon in contemporary literature, an intellectually mature and sophisticated female protagonist. Anna Wulf's observations were barbed, and she made no secret of her many emotional problems that resulted in large part from her attempts to be a 'free woman.'" (Klein 2000, 191)

The black, red, yellow and blue notebooks testify to a terrifying personal and professional fragmentation:

"as if Anna had, almost automatically, divided herself into four." (The Golden Notebook, 55).

Divorced and responsible for a young daughter, Anna Wulf's life appears full of activity – social, political, and sexual. Those appearances, however, are deceptive; fragmentation plagues Anna as woman and writer. She is overwhelmed by events, a situation captured in her obsessive collecting of newspaper headlines:

"At this point the diary stopped, as a personal document. It continued in the form of newspaper cuttings, carefully pasted in and dated.' (The Golden Notebook, 239)"

Anna's life is haunted by fragmentation and dislocation but she searches for wholeness and this process is achieved with the help of her lover, Saul Green who gives Anna the first line of her second completed novel. Long before her involvement with Saul, however, Anna situates herself in relation to a male creative pantheon. Noting that the function of the novel is changing, Anna bemoans the absence of *"the quality a novel should have to make it a novel – the quality of philosophy" (The Golden Notebook, 61)*. Her touchstone *is "… Thomas Mann, the last of the*

writers in the old sense, who used the novel for philosophical statements about life." (The Golden Notebook, p. 60). Male, too, are the possessors of wisdom who watch Anna, Saul, and other boulder-pushers work on the great black mountain of human stupidity: *"Meanwhile, at the top of the mountain stand a few great men" (The Golden Notebook, 628)*.

With Janet's departure, Anna plays a romantic and parental role to a younger lover, the American writer, Saul Green.

Anna's sexual involvement with Saul Green leads to her first direct acknowledgement *'"that I have a writer's block"' (The Golden Notebook, 604).* Yet involvement is an inadequate word to describe the weeks that Saul and Anna spend in her London flat. Through erotic energy, Anna finds herself. The weeks with Saul which begin with Anna's matter of fact recognition – *"It then occurred to me I was going to fall in love with Saul Green." (The Golden Notebook, 557)* – are an ordeal in which Anna takes on Saul's madness. Anna's flat becomes both battleground and laboratory. Invaded by a myriad of personalities, Anna and Saul play a variety of roles as both confront their pasts. A marathon of sex, anger, jealousy, and loneliness gradually leads Anna from the fragmentation that occasioned the four notebooks to a moment when she decides *"I'll write a new notebook, all of myself in one book." (The Golden Notebook, 607)*

In terms of literary value, the famous critic, Leonard has said that the book 'didn't bear any resemblance to what other women were writing and I don't recall anything like it in terms of ambition, either male or female, on the contemporary scene.'" (op. cit, 191)

2.3 Sufi novels

Sufism is a religious-philosophical way of thinking that played great attraction on Doris Lessing's creative work. First of all, the etymology of the word "Sufi" must be analysed.

The word *Sufi* has many meanings. We do not know the word's total etymology, but "in Arabic, "*soof* means '*wool*' (Saladdin 2008, 239)

Some scholars think the word Sufi derives from the "Greek word „Sophia" which means wisdom." (Saladdin 2008, 233)

Sufism provides the Sufis with a system of thought that offers its own understanding of truth, knowledge, perception, life, being, time, infinity, the finite, universal, particular, the human subject, and so on.

We have to take account that Doris Lessing was one of the main promoters of Sufism in the Western world as Idries Shah's books influenced her very much and she has written some prefaces for his books.

Doris Lessing was influenced by Sufism in some of her novels: ***The Golden Notebook***, ***The Diary of a Good Neighbour*** and ***The Memoirs of a Survivor***. In this article, we will discuss only the last one.

"As its dust jacket describes it, *The Memoirs* is "an attempt at autobiography", which claim Lessing confirms in *Under My Skin*. Greene adds, 'That Lessing's mother and grandmother were both named Emily suggests why *autobiography* is a relevant term' (Poetics 149). Lessing had only recently encountered Sufism when she wrote *The Memoirs*, and the narrator's trips behind the wall can be read easily as Lessing's own allegorical quests for her 'self'. When evaluated in light of Sufism, the world behind the wall in *The Memoirs* emerges as the only real world, while the reality of daily life on the pavement pales in contrast. "(Müge, 1997, p. 69)

In this novel, political and economic calamities prompt people to band together in tribes and move out of the cities, while those who remain behind recur to stealing, killing, growing

their own food, and building air filters to survive. During this time Emily is left with the narrator who records the events and mood of the times: *"Inside it was all chaos: the feeling one is taken over by, at the times in one's life when everything is in change, movement, destruction – or reconstruction." (The Memoirs of a Survivor, 81)*

In light of Sufism, this guardian, who remains unnamed in the novel, could represent the mature Emily. She shares Emily's identity, especially during the times when she pays frequent mysterious visits to a space through and beyond the faded designs of the old wallpaper, where she is confronted with rooms in shambles. "In Sufi context, this imaginary space serves as a metaphor for Emily's inner life and childhood, and the guardian is the adult part of Emily who has committed herself to working on reconciling her inner and outer worlds, or her essence and personality, as well as her past and present…. Emily's childhood scenes are necessary steps for learning about her past. She is aware that the past influences the present, as in the connection between baby Emily's frigid white nursery and teenager Emily's present sense of deprivation and isolation." (op. cit 67)

Emily's search for herself is presented to us as a spiritual quest, similar in many ways to the Sufi Way. In *The Memoirs of a Survivor*, Lessing is able to reinforce her perceptions with Sufi truths.

2.4 Autobiographical novels

According to many critics, the first three novels of the sequence *Children of Violence* are more or less autobiographical while the last two have only very few resemblances with Doris Lessing's life. The writer declared:

*"With **Landlocked** I left autobiography behind." (**Under My Skin**, 298)*

Although most of the time hardly anything irritated Doris Lessing more than questions about the autobiographical aspects of her fiction, she herself acknowledged that much of *Martha Quest* is autobiographical.

Martha Quest is a novel of initiation. Not only *Martha Quest* but also *A Proper Marriage* and *A Ripple from the Storm* represent a Buildungsroman that is, a novel in which the heroine is trying to establish her own identity.

First of all, Martha looks very much like Doris Lessing and she has the same narcissistic obsession with her body as the author had had. What is very strange for both Martha and Doris Lessing is the fact that despite having been raised in Africa in a world mastered by the Colour Bar and in a white men's world in which black people were treated like animals, they succeeded to develop a new and different idea: that of the people's equality. She got this idea reading Marxist books. She adopted these ideas and later on she joins the Communist Party for its.

In my opinion, the best part of this novel is the last one, which describes the struggle in Martha's heart whether to get married or not. Her decision to marry wasn't really a decision at all, she implies, for she was programmed by the approaching war, and by the heady dance music with its ardent lyrics. Everyone was getting married, and she was swept along in the tide.

The novel *A Proper Marriage* presents Martha's evolution soon after her wedding to Douglas Knowell and up to the moment when four years later she leaves him. The novel is an analysis of four years of marriage, including pregnancy and childbirth. Martha and Douglas' marriage is a "proper" one for the world they live in, but it is not "proper" for the couple and especially for Martha.

This novel is inspired by Doris Lessing's first marriage to Frank Wisdom. The only difference is that the writer's marriage resulted in two children while the fictional couple has

only one child. "Lessing's reduction of the three children she bore (John, Jean, Peter) into the single Caroline represents a discrepancy between her fictional characters and her own life. In the context of the Martha Quest novels, this reduction makes a great deal of sense. It economizes and highlights. Of course, it also wish-fulfils. Martha refuses to have the second child demanded by her culture, the one "to save the marriage", but Lessing herself did not refuse to have the second child and even a third child by her second husband. Furthermore, by altering the sex of her first child from male to female, Lessing highlights and intensifies the mother-daughter antagonism that runs throughout the quintet. Thus, whatever private satisfaction this change occasioned, it had major artistic consequences." (Sprague, 1987, 64)

A Proper Marriage won Lessing some of her most devoted fans because the novel revealed the ambivalence of motherhood. Lessing explored this experience skilfully in her fiction.

A Ripple from the Storm is the third novel of the *Children of Violence* series and it is the last and the most autobiographical novel of the sequence as Doris Lessing herself confesses in her first volume of her autobiography, *Under My Skin*:

*"Now begins **A Ripple from the Storm**, the third in the sequence **Children of Violence**, and of all my books it is the most directly autobiographical." (Under My Skin, 267)*

This novel presents the period when Martha Quest is involved in the Communist Party. It is the story of the Communist Party of Southern Zambesia. Beside the Communist ideology, the novel presents Martha's divorce from Douglas and her pseudo-marriage to comrade Anton Hesse. *A Ripple from the Storm* is an autobiographical novel because the Communist Martha is the exact copy of the Communist Doris Lessing and her marriage to Anton Hesse is inspired by Doris and Gottfried Lessing's marriage.

By the end of the novel, we find out that the group has arrived to an end, after functioning for two years. The same period is declared by Doris Lessing in her autobiography:

"We were a real Communist group for, I think, eighteen months, not much more. When I say 'real', we had nothing in common with real Communist Parties in Europe." (Under My Skin, 277)

"Reminded by an interviewer that she once thought she could change society through her writing, she answers with more repudiation of a former self: She was very young when she had such thoughts. No one changes anything in the world, no matter how rational one's arguments are." (op. cit, 63)

The novel as a whole is an interesting one, helping us to light up some of Doris Lessing's life parts which remained shadowy after reading her autobiographies *Under My Skin* and *Walking in the Shade*. This is a fascinating and idealistic book and it is the last autobiographical one in the sequence *Children of Violence***.**

3. Conclusions

Her novels are divided into four distinct groups (the African novels, the sex war novels, the Sufi period and autobiographical novels).She attacks racism in novels like *The Grass is Singing* or *Children of Violence*. Martha, Lessing's alter ego, dreams of a "four-gated city" where there would be happiness and understanding of all races, ideas that lead her to communism. Martha has idealistic ideas and she wants to change the world for the better.

Another fascinating category of novels are those about sex war. Her novel, *The Golden Notebook*, the novel that became an epiphany for an entire generation of women, the most

experimental and important novel about the sex war was accused of feminist views and feminist attitude, labelling she disclaimed from the very beginning of her writing career.

The third category of her novels is the Sufi one. Sufis see human beings as incomplete, and expect them to transcend their merely human state of incompleteness through 'work' in the Sufi Way. Doris Lessing shows us the way of transcending incompleteness through metaphorical death and rebirth in the *Memoirs of a Survivor*. The last paragraph of the novel also presents the conclusion of it: the walls dissolve and Emily's family crosses into a new order. In a Sufi context, this signifies Emily's death and rebirth, thus, when the old walls are demolished, she can become her new self. Emily's search for herself is presented to us as a spiritual quest, similar in many ways to the Sufi Way.

I considered the first three novels of the sequence *Children of Violence: Martha Quest* (1952), *A Proper Marriage* (1954) and *A Ripple from the Storm* (1958) to be autobiographical novels, and so did the writer herself. I came to the conclusion that A *Proper Marriage* can be considered her literary apology for leaving her children without her moral support at a rather early age.

But the novel containing most autobiographical elements is *A Ripple from the Storm* because here the Communist Martha is the image of the Communist Doris, Martha's relationship and marriage to Anton Hesse copies the story of Doris and Gottfried Lessing. I concluded that the writer was not a careless and indifferent mother, the idea of not wanting to hurt another child can be a reliable one.

And now, as a final conclusion, all Doris Lessing's novels are guided by her spirit that permanently had defied and disregarded moral, gender or habit social boundaries, considering her work a parallel life she never ceased to live, **the Doris Lessing** who *´´is part of both the history of literature and living literature´´.* (www.nobelprize.org)

BIBLIOGRAPHY

1. Ahmed, Saladdin. 2008. What is Sufism? *Forum Philosophicum*, 13, Canada: Brock University,

2. Draine, Betsy. 1983. Substance Under Pressure, The University of Wisconsin Press,

3. http://www.dorislessing.org/biography.html,

4. http://www.contemporarywriters.com/authors/?p=auth 60,

5. http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2007/presentation-speech.html,

6. Klein, Carole. 2000. Doris Lessing – A Biography. London: Duckworth,

7. Lessing, Doris. 2002. A Proper Marriage. London: Flamingo,

8. Lessing, Doris. 1993. A Ripple from the Storm. London: Flamingo,

9. Lessing, Doris. 1996. Martha Quest. London: Flamingo,

10. Lessing, Doris. 2002. The Golden Notebook. London: Flamingo,

11. Lessing, Doris. 1994. The Grass Is Singing. London: Flamingo,

12. Lessing, Doris. 1995. The Memoirs of a Survivor. London: Flamingo ,

13. Lessing, Doris. 1998. Under My Skin – Volume One of My Autobiography to 1949. London: Flamingo ,

14. Lessing, Doris. 1998. Walking in the Shade, Volume Two of My Autobiography, 1949 to 1962. London: Flamingo,

15. Maslen, Elizabeth. 1994. Doris Lessing. Plymouth: Northcote House,

16. Rowe, Margaret Moan. 1994. Doris Lessing – London: The Macmillan Press LTD,

17. Sprague, Claire. 1987. Rereading Doris Lessing –Narrative Patterns of Doubling and Repetition, The University of North Carolina,

18. Watkins, Susan. 2006. "Grande Dame" or "New Woman: Doris Lessing and the Palimpsest, *Literature Interpretation Theory*, Nr. 17, London: Routledge

A COUPLE OF TRAUMATIC OBJECTS IN NORMAN MANEA'S SHORT STORIES

Alice Popescu

Lecturer, PhD, ,,Titu Maiorescu" University of Bucharest

Abstract: Norman Manea is one of the most prolific and successful Romanian writers in exile, whose work could be seen as a literary transcription of the traumas inflicted to the author by the tumultuous history of the past century. The paper aims to explore two of his most known stories, "The Sweater" and "The Trench Coat", as well as the psychological significance of the respective traumatic objects in the context of his life.

Keywords: Norman Manea, traumatic objects, psychic defense, body of trauma, clothing items

1. Clothing Items

Nikolai Gogol's *Overcoat,* Agatha Christie's *The Man in the Brown Suit*, Lloyd C. Douglas' *The Robe*, Arthur Conan Doyle's *The Speckled Band* are some of the most famous classic literary works whose titles designate a clothing item. The best-selling writers of the recent generations following into their predecessors' footsteps (in terms of titles only!) are quite numerous: Katie MacAllister (*Men in Kilts, The Corset Diaries, Daring in a Blue Dress),* Myla Jackson (*Boots and Buckles, Boots and Chaps, Boots and Roses, Boots and Wishes, Boots and Laces, Boots and Twisters*), Christopher Moore (*Our Lady of the Fishnet Stockings*), Sandy Blair (*A Man in a Kilt, A Rogue in a* Kilt) and so on. It would be correct to say that most of them seem to have already turned the pattern into a "winning" formula, but keeping a record of books falling into the above category is not the aim of the present article. In the next pages we would like to focus on a short analysis of two symbolic clothing items that give the titles of some of the most representative short stories signed by Norman Manea: *The Sweater* (*Puloverul*), published in 1981, in the volume *Octombrie, ora opt (October, Eight o'Clock)* and *The* Trench Coat (*Trenciul*), published in 1999, in *Fericirea obligatoire* (*Compulsory Happiness*). Like all Manea's works, they were originally written in his native tongue, which he still calls his "snail house", the symbolic home that he has been carrying with him in exile, as he repeatedly confesses in many of his essays, autobiographical accounts and interviews. Both stories have drawn the attention of the critics for their penetrating expressiveness and strong testimonial messages. *The Sweater* evokes the author's deportation to Ukraine in 1941, at the age of 5, along with his Jewish family, and his first confrontation with death in the Nazi camp, while *The Trench Coat* reveals Romania's ugly and hidden face during Ceaușescu's regime: the *Securitate'*s police intrusion into every aspect of the people's lives, with no respect for their privacy. Deportation, life in a totalitarian society, and his late exile are the landmarks of Manea's literary creation. In 1986, after having repeatedly encountered difficulties with the publication of some of his books due to the communist censorship, Norman Manea left his native country for Germany, to finally settle in the USA and become a reputed professor and writer in residence at Bard College. At

present, he is probably the most translated and critically acclaimed contemporary writer of the Romanian diaspora.

2. ***The Sweater*** **and** ***The Trench Coat***

In *The Threepenny Review*, Robert Boyers describes *The Sweater* as follows: "You read a story like *The Sweater* (in the volume *October, Eight O'Clock*) and you register the fact that it is set in the camp where young Norman was interned as a boy with his family during the Nazi years. But the story does not bring us the news about the camps or about the society that invented them. Throughout, the focus is intimate. We are invested in the development of one young boy's discovery of shame and defeat." (Boyers 2012). In the same article, Boyers makes similar remarks about *The Trench Coat*, another story with intense psychological relevance: *"*One reader refers to the trench coat as "a sort of 'floating signifier, 'an object that is almost certainly a sign," though it may well signify nothing more than anxiety or unease in the absence of anything more reliable." (Boyers 2012). In *World Literature Today* Marguerite Dorian notices, too, that "the real leading characters in *The Trench Coat* are suspicion and fear […]" (Dorian 1994 :111) and Edouard Roditi points out the analogies between the dialogues in Manea's narratives and "the absurdity of Ionescu's dramas as well as the pre-surrealist tension of some of Gogol's stories." (Roditi 1990 : 463). The author's powerful penchant for subtlety is underlined as well: "None of the characters in *Der Trenchcoat* say what is really at the back of his or her mind." (Roditi 1990 : 463). In fact, a great deal of his stories' meanings should be searche for at a linguistic level, in the continuous flow of interpretations raised in the reader's mind by Manea's careful (although torrential) choice of words rather than in the unfolding of the plot. A chapter dedicated to Norman Manea by Mihai Iovănel in his recent *Istoria literaturii române contemporane 1990 - 2020* (*The History of the Contemporary Romanian Literature 1990 - 2020*) and previously published in *Cultura* magazine enumerates some of the writer's stylistic features, among which the fact that his sentences seem to be dominated by nouns, dispensing with verbs (Iovănel, 2021 : 668-669). It might be the reason why Norman Manea's works in general and the two above mentioned stories in particular open the doors to a wide range of interpretations, especially to those pertaining to psychology. As we have already stated, it is not the unfolding of events that his narratives draw on, but rather the multitude of meanings they utter. Likewise, it is usually less relevant what his characters do, but more important who they *are* or *become* through their inner struggles. Not only *The Trench Coat*, but also *The Sweater* bear similarities to Gogol's *Overcoat* with respect to the heavy psychological "load" that both the Russian classic writer and the Romanian one invested in the respective clothing items through the process of *symbolization.* In *The Sweater* as well as in *The Trench Coat*, a certain degree of obsessiveness and uncontrollability touches the lives of the characters inasmuch as the life of Akaki Akakievici is swept away by the longed-for *overcoat*. Another similarity linking *The Trench Coat* to *The Overcoat* is the overwhelming, almost irrational social (*The Overcoat*) or political (*The Trench Coat*) significance attached to the respective objects, where *symbolization*[1] no longer represents just a stylistic procedure but also the defense mechanism at play in the characters' behavior.

[1] The psychic defense mechanism of symbolization consists of giving special (sometimes irrational) meaning to some aspect of mental functioning (Blackman 2004 : 32).

In classical psychoanalytic theory, it represents the substitution of a symbol for a repressed impulse, affect, or idea in order to avoid censorship by the superego. (APA Dictionary of Psychology, website last accessed on December 5th, 2021).

3. The Narratives

In *The Sweater*, the most shattering autobiographical short story on Manea's traumatic experience as a child in the Nazi camp in Transnistria, the author begins the description of the central object of the account as if he were depicting a human being. Almost an entire page is filled with information on what the sweater looks, feels and smells like, about how it is manipulated by the hands of the maid who has come all the way to the camp to bring them food and the unexpected present: a woolen pullover. Then the story goes on describing what it feels like for the little boy to hold the sweater in his arms, to feel its texture etc… The reader is induced the vivid impression of an anthropomorphized object, but once it has become clear that the author is not referring to a human being, but to a clothing item, the emotional tension built up in the description is somehow pulled inwards. Given the family's harsh living conditions (coldness, hunger, invasion of lice, disease, fear etc.), the magnified importance given to the sweater is reflected in the boys's fantasizing about the object and in his inner fight against its "seduction". But this object of envy and desire to which the boy's attention is magnetically drawn will be firstly given to Mara, the little girl who has mistakenly been brought to the camp along with the author's family, although she is not Jewish. As the most vulnerable and, at the same time, the most protected (now) member of the Maneas, she will be given the privilege to wrap herself up in the warm texture of the pullover. But the little protégée dies of typhus only a week later. A new, painful mourning experience shatters Norman's family after the loss of his grandparents in similar conditions. For a while, the longed-for object is abandoned in a corner of the room, to finally be given to the boy. But, once again, the joy doesn't last long… As a result of his incessant feelings of guilt and shame for having wanted the sweater so intensely (and especially for having eventually got it after the death of its previous owner…), the boy starts developing symptoms similar to those of typhus. In his delirium he thinks he will soon be dead, but after the doctor's visit, who rules out the dreadful disease, he gets better and life goes on. Meanwhile, in the camp people continue to die, the good doctor included. In this atmosphere of life and death, where time itself "had got sick", the sweater loses its magic power over the little boy and becomes just an useful object: "I would wear it daily, it protected me, that was all." (Manea 1992 : 30).

In *The Trench Coat*, two couples of intellectuals half-heartedly decide to honor Beldeanu's family invitation to dinner. Dina Beldeanu, the beautiful, boring, and theatrical wife of Bazil (the apparatchik who, in exchange for his fidelity to the Party, has climbed the social ladder and become one of the system's *nouveaux riches*) tries hard to play the perfect hostess for their guests. She welcomes them into the family's luxurious home, where everything is "clean, shining, spotless, charming" (Manea 2012 : 329) and serves them the most exquisite delicacies, while Bazil shows off by lavishly offering his guests the pick of the alcoholic drinks of the moment: whiskey, vodka and liqueur imported from Cuba. The expensive food and drinks become strong arguments against the guests' reluctance and a cunning attempt to buy their approval and sympathy. Under Ceaușescu's regime, when food stores were empty and people had to wait in line for an entire day to buy basic aliments like bread, butter, cheese, flour, oil, meat etc., the Beldeanus' feast seems indecent… In the aftermath of the party, the two families receive several bizarre phone calls from Dina (Lady Di, as they ironically call her), who is trying to identify the owner of an ordinary trench coat that she found hanging on her coat tree after their leaving. "The cheapest kind, you know, the one you see in all the stores, the one hardly anyone

buys. Those big, man's, faded-looking raincoats. A sort of cotton duck that used to be real material and used to have who knows what real color. Now it's the color of wind, fog, our bleached-out boredom. Big, long, a raincoat from a long-dead army, no shape, no style, no color." (Manea 2012 : 410-411) The hysterical description of the "object" belongs to Ioana, one of the guests, and is made some time later, when she accidentally bumps into Lady Di and the Guileless One (the husband of the other woman invited to the party) who are walking in the street dressed up in trench coats similar to the one found in Beldeanu's house.

But why would such a banal "event" generate a hysterical fit?

Apparently the *Securitate* agents (the secret police agents under Ceausescu's regime) have found a new and unconventional *modus operandi*: they hold their meetings in people's houses, in the absence of the owners. The questions haunting Lady Di are: which of the friends present at the party is working for *Securitate*? Or who else might have left their *trench coat* in her apartment? The same questions are troubling her guests' minds, together with a more important one: is Bazil a *Securitate* agent? Due to the psychic tension caused by the intrusion of the traumatic "object" in her and her husband's domestic life, Dina Beldeanu goes through a breakdown and disappears for some time. Then one day she is seen again, wearing the trench coat in the company of the similarly dressed Guileless One, he himself one of the guests at that party and former school mate of Lady Di whom he previously used to despise. The questions are even multiplying now: could both of them be agents of *Securitate*? What do they want? What does that mean? And so on… The art of the writer consists in not having his characters plainly utter their suspicions, so the story ends without any of the interrogations having been answered.

4. The Body of Trauma and Other Defenses

The fact that Norman Manea seems to have a penchant for the discursive speech at the expense of the narrative construction of his prose (as well as for nouns and adjectives rather than for verbs) makes sense if we understand his entire literary creation as a *body of trauma*. Underneath the language lies the untouchable: the pain, the wounding facts and (at a larger scale) the wounding history, in other words everything that needs not be translated once again into similarly wounding verbs. Verbs are dangerous: they imply action, movement, and sometimes aggression… The performatives, in particular, evoke one's power to turn their hurting potential into reality. On the other hand, there is a "softness" about nouns and adjectives. They are conducive to expressing, revealing, even resurfacing the innermost contents of one's mind. Nouns and adjectives name and describe (although not always completely harmlessly), while assisting both the writer and the reader in their endeavor to make sense of the world. Like the skin of the body, nouns and adjectives aren't completely transparent, they don't state facts, they just suggest them so that an entire story could be guessed by putting the pieces together. This particular stylistic feature of the author's writing might be the reason why he was often accused of not being able to write prose in the real sense of the word…

As we have tried to show so far, the role of the language in Norman Manea's literary work is that of a protective skin covering a traumatic past.

In Manea's creation seen as a whole (which we would like to refer to as *the body of trauma*), the two nouns giving the titles of the stories (*The Sweater* and *The Trench Coat)* are of utmost relevance, displaying many similar features.

1. They both operate as fixers (fixing agents) in the same way that the hyposulfite of soda fixes the negative image in the process of developing a photography. By *externalizing*[2] the traumatic affect (the guilt, the shame, the fear) and fixing it in an ordinary, yet *symbolic* (thenceforth) object, the author (along with his characters) manages to evacuate it outside of his psyche, in the realm of reality, where it can be seen and dealt with.

2. Paradoxically, both the *sweater* and the *trench coat* are not only representations of past traumas, but also symbols of protection (we put on clothes to protect ourselves from external aggressions: coldness, rain etc.), in the same way the skin protects our bodies. The two objects are covers for the body as well as emotional containers. Like in a *mise en abîme* or in a holographic reality, by wearing them, the characters reproduce (and therefore reveal) at a smaller scale the unconscious gesture behind Manea's act of writing: the attempt to find a shelter for his immaterial wounds under the cover of their very signifier: the text. When little Norman puts on the *sweater* or Lady Di and the Guileless One make the apparently absurd gesture of going out dressed up in *trench-coats*, they actually try to figuratively "dress" their emotional wounds, to have them contained by these protective and, at the same time, poisonous wraps. In other words, they reproduce what the author (unconsciously) does whenever he writes: he tries to have his *body of trauma* incapsulated in the symbol of the trauma itself, hoping that one day he will be able to tame it. As in the case of many authors, writing is Manea's own way to relive again and again the affects behind the painful experiences of his past, which, in Freudian terms, represents the very purpose of what the father of psychoanalysis called *compulsion to repetition.* In the author's two stories, the characters never get rid of the objects *symbolizing* their traumas, as he himself never gets rid of his traumatic native tongue, (his *snail's house*). At best, they become accustomed to them (and so does he while continuing to write in Romanian) by simply using *the sweater* and *the trench coat* in their day-to-day life, thus *isolating*[3] the emotional affect attached to these signifiers. In this avalanche of *defenses* following one after the other (*symbolization, externalization, isolation*), the cathartic goal is never achieved, thus becoming a never-ending Sisyphus 'task. The trauma reproduces itself *ad infinitum* in the broken mirror of the author's text.

3. Although the *sweater* embodies the personal traumatic experience (of guilt, shame and death anxiety) of the 5 year old boy in the Nazi camp in Transnistria, while the *trench coat* represents the anthropomorphized object (Manea 1992 : 418) of a collective trauma (also highlighting fear, suspicion and guilt when it accidentally intrudes in Lady Di's physical and psychic space), they are both vehicles of trauma, whether they operate from the inside to the outside world (*the sweater* is at first an object of desire) or vice-versa, revealing, like a litmus paper, the disease that quietly gnaws at an entire society from within (*the trench coat*).

Chronologically, in Norman Manea's life, as well as in his creation, *The Trench Coat* (published in 1999) came after *The Sweater* (1981). This is interesting, since it accurately reflects the order in which one should dress up to get out in the world: they'll first put the *sweater* on and then the *trench coat*. Yet, at a subtler level, it all comes down to adding new layers of trauma to

[2]A special form of projection where you experience a part of your mind as "external" to yourself. You might think someone or "society" will criticize you, when actually you feel self-critical. (Blackman 2004 : 28).

[3]You remove from conscious awareness (without knowing you are doing this) the sensation of affects. (The thought content may remain conscious.) (Blackman 2004 : 28).

the already existing ones. And, paradoxically, with the author's depart in exile in 1986, the *snail's house* becomes nothing else but one of these multiple and deceiving shelters.

5. Conclusions

The sweater and *the trench coat* are, probably, the most significant *symbolic* objects operating at the level of reality in Norman Manea's work, together with *the snail's house*, whose realm of existence rests entirely abstract. The first two point out to multiple defense mechanisms (*symbolization, externalization, isolation*) in the characters' psychic make-up, mirroring the traumatic past of their author.

At a certain level, every literary creation seems to reflect its writer's inner psychic patterns. By releasing their imaginary world into the real one through the act of writing, the author makes their own inner symbolic gesture, thus leaving a unique psychic signature in the *literary field*. Norman Manea's literary signature is that of a modern Sisyphus or of a modern Chiron (the wounded healer). He is the type of writer who looks for shelter within, in his own traumatic past, while continuing to write in the same traumatic language (his "snail house") and hoping for the best. But doesn't that make things worse?

Bibliographical References:

Blackman, Jerome S: *101 Defenses. How the Mind Shields Itself*, Brunner-Routledge, New York, 2004;

Boyers, Robert: *Norman Manea at Seventy-Five*, The Threepenny Review, Spring 2012; https://www.threepennyreview.com/samples/boyers_sp12.html

Dorian, Marguerite: Review in World Literature Today, vol. 68, no 1 (Winter 1994);

Iovănel, Mihai: *Istoria literaturii române contemporane 1990 - 2020*, Ed. Polirom, București, 2021;

Manea, Norman: *The Sweater*, in the volume *October, Eight O'Clock,* Grove Press, 1992;

Manea, Norman: *The Trench Coat*, in the volume *Compulsory Happiness*, Yale University Press, 2012;

Roditi, Edouard: *Der Trenchcoat* , World Literature Today, vol. 64, no 3 (Summer 1990);

APA (American Psychological Association) Dictionary of Psychology, https://dictionary.apa.org/symbolization

THE WORLD AS A NEWSPAPER IN CARAGIALE'S VISION

Calina Paliciuc

Lecturer, PhD, "Aurel Vlaicu" University of Arad

Abstract: Caragiale expresses his opinion quite clearly in any context, proving that he is a good polemicist. His writing style has evolved rapidly with the experience gained in journalism over time, becoming more irritated, unforgiving and focused. This happened out of his desire to make his personal opinion understood by the mediocre reader, but unfortunately he has not always succeeded. Its authenticity lies in the irony used to attack subtly, often taking advantage of the fact that it is not fully understood by the public, especially the unlettered people. This was the weapon he used when he attacked the reader's intellect. The playwright always had a sense of topicality and a personal flow, which helped him to stand out in a flash among the dull writers of journalism or annoying journalists. His compositions were captivating from the beginning and did not get boring, because he has never written superficially or bored.

Keywords: journalism, playwright, audience, vision, style

Dramaturgul a avut întotdeauna sensul actualității și un flux personal, ceea ce l-a ajutat să se facă remarcat fulgerător printre scriitorii stinși ai gazetăriei sau jurnaliștii anoști. Compozițiile sale au fost cuceritoare de la bun început și nu plictiseau, deoarece nu a redactat niciodată superficial sau plictisit. Cât timp a scris cronici pentru *Ghimpele*, acesta se semna cu prescurtarea Car sau folosea pseudonimul Palicar, dezvoltându-și devreme simțul umoristic și nebunia inofensivă. Deși conceptul revistei era unul colorat, tânărul se îndepărtează în publicațiile sale de ceea ce însemna cu adevărat gazeta și începe să înțepe moral în diferite direcții, uitând ocupația sa ideologică. De exemplu, despre Cezar Bolliac scrie că nu este un bonapartist, iar pe Macedonski îl descrie arogant.

Cât timp a redactat pentru *Ghimpele*, Caragiale oscila între literatură și gazetărie, nereușind să își dea seama din care categorie face parte cu adevărat, ceea ce a reprezentat o mare provocare pentru el. A ajuns la un moment dat să publice pentru *Alergătorul liber*, care avea ca scop organizarea alegerilor parlamentare și detronarea regimului lui Lascar Catargiu. Nu se știe exact cum s-a întâmplat acest lucru, deoarece scriitorul nu se implica niciodată în politică, iar acest ziar era încărcat de articole ideologice. Se presupune că a acceptat să contribuie doar cu numele în schimbul unei sume modeste, ceea ce este foarte probabil, știind situația mizeră în care se afla.

În 1877 Caragiale își începe o nouă activitate jurnalistică la *Claponul*, un săptămânal umoristic care a fost modelat în întregime de acesta, fără a se semna. Revista a apărut în *Pasajul Român*, în format minuscul., însă din cauza puținelor vânzări tipograful Gobl oprește publicația.

O părere mai solidă vizavi de prima publicație a scriitorului o putem concluziona din cercetarea *Calendarului Claponului*, care conține 127 de pagini. Acesta publică *Parlamentare* și *Aruncătură de ochi*, unde își expune părerea personală despre conservatism, cu toate că acesta a evoluat în preajma ideologiei liberale. Ceea ce nu trebuie uitat e faptul că această revistă l-a

ajutat pe Caragiale să se dezvolte ca ziarist, fiind mereu actual şi sincer. Odată cu ea, talentul său a început să ia amploare.

Înainte de a-şi spune părerea despre gazetari şi teatrul politic, dramaturgul s-a pregătit din timp, analizând situaţiile din jurul său, oamenii şi instituţiile. Şi-a format o idee clară despre ce însemna gazetăria politică, neavând încredere în vorbele venite din partea oamenilor care aveau legătură cu ea sau în planurile măreţe de care auzea. Ştia că la mijloc sunt interese personale şi multă ipocrizie, pentru că aceştia urmăreau doar să se îmbogăţească.

Datorită războiului de independenţă a apărut ziarul *Naţiunea română*, al cărui lider era Frederic Dame. Acesta i-a propus lui Caragiale să creeze o gazetă care să ofere informaţii despre eveniment, adică să ţină oamenii la curent cu ceea ce se întâmpla în timp real. Ziarul s-a bucurat cu adevărat de succes, ştirile fiind mereu actuale şi minuţioase. Dame a luat detalii de peste tot, cum ar fi o gazetă din Viena sau diferite scrisori, ba chiar a angajat un boier corespondent, plătindu-l pe o lună întreagă. Însă din cauza unei informaţii eronate cu privire la luarea Plevnei, autorităţile acuză gazeta de faptul că transmite ştiri false populaţiei pentru a-şi face reclamă gratuită, aşadar o elimină. I.L.Caragiale a povestit despre acest capitol al vieţii sale abia după 22 de ani, însă nu îşi mai aducea aminte cu exactitate cât timp a funcţionat acest ziar. Într-adevăr, *Naţiunea română* nu a supravieţuit mult timp; mai exact 7 ediţii, din care doar ultima este păstrată în Biblioteca Academiei Române.

Nu după mult timp de la moartea gazetei, Caragiale a fost invitat să publice în ziarul profesorului Dimitrie August Laurian, *România liberă*. Acesta îşi începe activitatea în forţă, luându-şi atribuţia în serios. Nu voia să facă excepţii în legătură cu exprimarea personală despre gusturile neevoluate ale poporului sau să aducă cinstire industriei teatrului naţional.

Foarte captivante sunt şi articolele scrise în *Cercetare critică asupra teatrului românesc*, rubrică publicată în ziarul *România literară*, care critică în general actorii ce nu şi-au luat rolurile în serios sau directorii de scenă care pregăteau piesele de teatru fară a ţine cont de istoria lor. Un moment important din viaţa lui Caragiale îl constituie traducerea *Rom*ei *învinse*, o tragedie scrisă de Alexandru Parodi, care l-a apropiat şi mai mult de literatură. Din păcate, presa nu a fost interesată de cronicile sale, care aveau ca scop apropierea publicului faţă de el.

Invitaţia la ziarul *Timpul* a venit din partea noului redactor, Mihai Eminescu, care avea abia câteva luni de activitate acolo. Scriitorul se afirmă cu articolele *Liberalii şi conservatorii* şi *Naţionali-liberali*, prin care încerca să soluţioneze ideologia şi caracterul partidelor politice. Putem spune că în sfârşit poziţia sa literară a început să ia contur odată cu această colaborare. După ce a debutat ca traducător, Caragiale a publicat *O noapte furtunoasă*, piesă de teatru care a fost foarte apreciată de către public, însă a avut ghinionul de a fi eliminată de pe scenă din cauza neînţelegerii traducătorului cu directorul Ion Ghica. A doua creaţie mult iubită şi de această dată, a fost *Conu Leonida faţă cu reacţiunea*, tipărită în *Convorbiri literare*.

Chiar dacă s-a dedicat trup şi suflet pentru *Timpul*, scriitorul era foarte prost plătit în comparaţie cu ceilalţi colegi ai săi. Caragiale nu scria superficial nici măcar atunci când subiectul zilei era unul banal, nesemnificativ, deoarece se considera un cronicar profesionist. Ciurcu a susţinut că acesta primea bani pentru fiecare articol publicat, deşi considera că prezenţa sa nu aducea niciun beneficiu. Cât timp a lucrat pentru ziar a redactat diferite rubrici: de la reportaje parlamentare până la traduceri ale poeziilor lui Edgar Allan Poe, dar în schimb nu a primit nimic, niciun fel de răsplată pentru munca depusă. Pe Ioan Slavici îl avertiza că va pleca de la redacţie dacă i se oferă un avans, însă ameninţările au fost în zadar. A reuşit să reziste 3 ani la gazetărie chiar dacă a fost dezonorat, însă motivul pentru care a plecat nu se ştie cu adevărat.

I.L.Caragiale a demisionat și de la Teatrul Național, redactând pentru puțin timp la *Constituționalul*, un ziar publicat de *Junimea* în 1889. Dimitrie Teleor declarase faptul că scriitorul a fost plătit fără a-și aduce vreo contribuție, dar această afirmație s-a dovedit a fi falsă. Caragiale a publicat numeroase articole, precum: *În Nirvana*, *25 de minute*, *Statu quo*, *Anomalii* etc. S-a observat că în comparație cu Mihai Eminescu, dramaturgul nu este violent în scris, nu are vorbă grea care să dea de înțeles că ar avea o problemă cu temperamentul.

Caragiale își exprimă opinia destul de clar în orice context, dând dovadă că este un bun polemist. Stilul său de a scrie a evoluat rapid odată cu experiența acumulată în gazetărie de-a lungul timpului, devenind mai iritat, mai neiertător și mai concentrat. Acest lucru s-a întâmplat din dorința sa arzătoare de a-și face părerea personală înțeleasă de către cititorul mijlociu, dar, din păcate, nu a reușit întotdeauna. Autenticitatea sa constă în ironia folosită pentru a ataca subtil, de multe ori profitând de faptul că nu este înțeles în totalitate de către public, în special de omul necitit. Aceasta era arma pe care o utiliza atunci când agresa intelectul cititorului.

Autorul scrie un articol și despre Teatrul Național, unde scoate în evidență notele josnice din presă care duc la grosolănie în cadrul conducerii teatrale și absența obligațiilor cronicarilor în timpul stagiunii. Publicația dezvăluie dezamăgirile prin care a trecut Caragiale cât timp a fost directorul teatrului, având parte de același tratament nedrept.

Scriitorul s-a retras din ziaristică începând cu anul 1890, când încheie parteneriatul cu ziarul *Constituționalul* și revine abia în 1893, când înființează revista umoristică, *Moftul român*. Scrie o intenție polemică cu referire la Bogdan Petriceicu Hasdeu, deoarece nu i-a susținut volumul *Teatru* în cadrul premierii acestuia. Tot lui îi consacră și *Ruga spiritismului*, o parodie emisciană. Caragiale a avut libertate deplină din toate punctele de vedere odată cu întemeierea gazetei, având parte de colaborări importante alături de oameni valoroși ai vremii, precum: Emil Gârleanu, Alexandru Cazaban, Dimitrie Teleor sau Ioan Alexandru Brătescu-Voinești. Tot aici sunt publicate unele din cele mai deosebite schițe a lui I.L.Caragiale, cât și caricaturi umoristice care nu erau deloc agresive. ,,Singurul fruntaș guvernamental pe care-l persecută oarecum pagina cu caricaturi este P. P. Carp, bătut cu pietre sau cu oul în cap ca să-i scoată fumurile și sticleții''[1].

Putem spune că *Moftul român* a fost și un instrument literar din cauza schițelor caragialiene, care erau foarte bune. Revista și-a menținut neutralitatea față de tot ce însemna politică, bazându-se doar pe umoristică.

În 1 ianuarie 1894, Caragiale începe o nouă colaborare alături de George Coșbuc și Ioan Slavici pentru revista *Vatra*, care a apărut în 44 de numere. Deși aceasta era tipărită (pe banii socrului lui Coșbuc) în capitală, obiectivul ei erau oamenii din Ardeal.

Fiind ademenit de Barbu Delavrancea și Manolache Culoglu, își începe noua activitate în luna noiembrie 1895 în cadrul ziarului liberal, *Gazeta poporului*. Articolul *Julica* scris de Caragiale reprezintă atacul asupra *Junimii* și a lui P. P.Carp, care susține că junimiștii ar fi dispuși să profite de oportunitatea de a colabora cu liberalii, considerându-i josnici. Nu după mult timp, dramaturgul renunță la această gazetă și se alătură ziarului politic *Ziua*, unde publică eseul *Cîteva păreri* în numere succesive. Cea mai remarcabilă contribuție a scriitorului în această gazetă o reprezintă articolul intitulat *Culisele chestiunii naționale*, care a fost dat uitării. Acest reportaj nu poate să-l întreacă nimeni, din punct de vedere artistic.

Cu ocazia mutării lui Gheorghe Panu la conservatori, autorul român înființează *Epoca literară*, adică un ziar săptămânal care nu supraviețuiește decât 11 numere. După stingerea gazetei, Caragiale își încearcă norocul la *Epoca*, unde publică în fiecare săptămână un articol

[1] Cioculescu, Șerban, *Viața lui I.L. Caragiale*, Pentru Literatură, 1969, Ediția A II-a revăzută, pag. 103.

împotriva guvernului liberal condus de Dimitrie Sturdza. Scriitorul nu renunță la modul său sarcastic de a scrie venind totodată cu exemple, susținându-și astfel certitudinile și convingerile personale.

Ajungând să colaboreze pentru *Universul*, unul dintre primele ziare cotidiene care oferea informații, Caragiale publică un articol interesant despre educația copiilor pe care o considera insuficientă. Acesta a venit în apărarea școlii, o instituție acuzată pe nedrept de către societate. Autorul a constatat faptul că majoritatea părinților nu se ocupau de copiii lor îndeajuns încât să le ofere o educație, lăsând acest aspect de cele mai multe ori în seama servitorilor sau a nimănui, însă blamau școala de fiecare dată când apărea o nemulțumire, ca și cum ea ar fi putut rezolva în totalitate nevoia educativă a elevilor. Un alt aspect pe care îl avea în vizor era legat de indiferența oamenilor față de orice. Caragiale susținea că nepăsarea de care dădea dovadă populația va afecta grav întreaga noastră națiune și din această cauză va ajunge să fie inferioară celorlalte. Putem confirma cu ușurință că, din păcate, națiunea noastră încă se află tot în același stadiu de nepăsare, vorbele scriitorului adeverindu-se până în ziua de azi.

Durata dramaturgului în *Universul* a fost doar de 1 an și 4 luni, după care, în 1901 revista *Moftul român* se reîntoarce. Seria a 2-a se oprește după aproximativ 9 luni, apărând un număr original în a 3-a serie, care nu a fost notat și nu a avut parte de contribuția lui I.L.Caragiale.

Acesta și-a reînceput activitatea jurnalistică în 1911 la *Românul*, ziar liberal din Arad, pentru o perioadă scurtă de timp. Inițial, gazeta a fost denumită *Concordia*, însă s-a renunțat la acest nume, revenind la *Românul*. Lui Caragiale i-a fost greu să redacteze din cauza faptului că avea nevoie să fie spontan, creativ, iar ziarul nu-i aducea satisfacerea aceasta prin temele politice pe care trebuia să le abordeze.

Putem afirma că talentul autorului român a fost risipit în acești ani plini de colaborări cu diferite reviste sau gazete, nefavorizându-i scrisul în adevărata sa formă. Condiția materială mizeră l-a dus pe un drum plin de obstacole, ajungând să facă ceva nu-l atrăgea deloc, adică să redacteze pentru diverse ziare. Chemarea sa nu era jurnalismul și o știa și el foarte bine, însă a lăsat în urmă numeroase articole valoroase, care i-au pus în lumină geniul.

Unii contemporani s-au lăsat fermecați de cultura vastă adunată de scriitor. Religia după care s-a ghidat în viață a fost credința în frumos, iar calitatea superioară a autorului a fost fără îndoială talentul în a vedea la oameni dezacordul dintre esență și aparență, atacând prostia omenească. Era de un rigorism ferm, un dispreț dur față de orice abatere de la adevăruri decisive și verificate. Cunoștea oamenii și știa să-i joace pe degete, stăpânind la fel de bine ca un actor mijloacele de convingere și simțiri.

Universul lui I.L.Caragiale este fascinant: o lume absolut divină și fără griji. Oamenii râd, petrec și se bucură, iar preocuparile lor sunt lipsite de importanță. Sursa principală de inspirație a lui Caragiale a fost gazeta. Acesta își publică majoritatea operelor în gazete, ceea ce face ca legătura dintre publicul contemporan și scriitor să fie una strânsă.

BIBLIOGRAPHY

Pârvulescu, Ioana, Lumea ca ziar. A patra putere: Caragiale, Humanitas, Bucureşti, 2011.

Stamatoiu, Cristian, I. L. Caragiale şi patologiile mass-media (o argumentare în şase tablouri, urmată în anexă de un vademecum regizoral pentru 25 de fragmente din I.L. Caragiale), Editura Academos Târgu-Mureş, 1999.

Ibidem, „Caragialumea" – matrice şi prefigurare, Editura Universităţii de Artă Teatrală, Tîrgu-Mureş, 2003

Tomuş, Mircea – Opera lui I.L. Caragiale, Editura Minerva, Bucureşti, 1977.
Ibidem – Teatrul lui Caragiale dincolo de mimesis, Editura„Dacia, Cluj-Napoca, 2002.
Ulmu, Bogdan, Mic dicționar Caragiale, Editura Cronica, Iași, 2001.

THE QUEST FOR IDENTITY: THE USE OF METAPHOR IN THE LITERARY WORKS OF TONI MORRISON, SUSAN SONTAG AND SARAH PERRY

Simona Olaru-Poșiar

Lecturer, PhD, ,,Victor Babeș" University of Medicine and Pharmacy, Timișoara

Abstract: This journey is meant to introduce the reader to three different personalities and three different renderings of emotions; feelings placed in three different time periods. The article sketches a portrait of the Self, in order to find out what love represents, by reading the confessions of three powerful personalities. Love is presented by using the master narrative and the metaphor as a literary form of expressing one's thoughts and feelings. In order to express love, the authors use powerful images- for example the portraits rendered so raw and real by Tony Morrison or the vivid imagery that crawls like the serpent itself in the novels of Sarah Perry and ending with the pages of intimate literary thought from the diary kept by Susan Sontag.

Keywords: metaphor, emotion, diary, serpent, (master) narrative

1

From the concept of metapsychology the psyche is a very intricate topic of discussion. Furthermore, when talking about the soul, there is a strong bond between cognition, metacognition and feelings. When referring to the most powerful emotion of all- love, the emotion born when the mother gives birth to her child or even earlier, according to recent studies, love is born in the womb, when the embryo is born and the connection between mother and child is created, love begins to surface.

[1] www.ladiesofliterature.artimages accessed [10.11.2021]

Toni Morrison is a symbol of Afro-American writers, a voice of an entire generation, a Nobel Prize- and Pulitzer Prize-winning novelist famous for her rich use of language and unforgettable African-American characters. From her first novel, *The Bluest Eye*, she continued penning great works such as *Song of Solomon* and the critically-acclaimed *Beloved.*

In her novels and interviews, when talking about her writings, the author clearly brings into discussion the term meta- narrative. She clearly states that love in her novels is not what we would usually expect it to be, love is there in so many different things. Women do unimaginable things in the name of love. It is anything but calm. It is fierce, powerful, distorted love. The author believes that we as humans asked to be born and do things nurturing. She talks about the love that her characters portray being too 'thick', excessive and continuously asks the reader when is it too much, when does it have to stop.

Love is, in her opinion, intellectually demanding, provides comfort, but the dangers of that could be misleading to the inexperienced reader.

Women, who are not physically endowed with beauty, are rejected and this descends into madness, therefore they surrender and they are taken to a cliff of their psychological Self, losing control. Women identify themselves with the perfect pathetic victim and their only escape out of this trap is the escape into madness and a self-imposed phantasy. Love is destined to be doomed by the world.

The master narrative is the ideological script used in the novel by authored, imposed by authority, the most prized gift of all, being love. The author mentions: 'If you want to hang on to your sanity, do not love'. Love in the end becomes the gift a person has to give to herself or himself, it is what we fear most that we have to embrace first of all. 'Hanging to your sanity', as the author mentions, means leaving out any feeling of love whatsoever.

As noted in the introductory paragraphs, the term 'narrative' is not very clearly defined and it is often used interchangeably with story. However, we contend that it is important to make a pragmatic distinction between narrative and story. We do so because in our analysis of female renderings in novels, we have found a useful structural relationship among three types of accounts: stories, narratives, and master narratives.

The master- narrative in *Beloved* refers to the ideologically script imposed by authority. The author believes throughout the novel that the most important gift we receive at birth is not our belongings, but the love we offer. She also highlights the importance of our personal history, the master-narrative, the metaphor of the Self.

However, women are considered to be the perfect, pathetic victims that have a sole escape- into madness or phantasy. She concludes that hanging to ones sanity means never to fall in love.

Susan Sontag was an American writer, film maker, philosopher, teacher, and political activist. She mostly wrote essays, but also published novels. She published her first major work, the essay 'Notes on 'Camp', in 1964. Her best-known works include the critical works *Against Interpretation* (1966), *Styles of Radical Will* (1968), *On Photography* (1977), and *Illness as Metaphor* (1978), as well as the fictional works *The Way We Live Now*(1986), *The Volcano Lover*(1992), and *In America*(1999).

Sontag was active in writing and speaking about, or travelling to, areas of conflict, including during the Vietnam War and the Siege of Sarajevo. She wrote extensively about photography, culture and media, AIDS and illness, human rights, and leftist ideology. Her essays and speeches drew controversy, and she has been described as "one of the most influential critics of her generation."

For Susan Sontag love is refusing to obey rules, it is a source of inspiration. Throughout her journals she gives a definition of love as being the only feeling that allows the other to ruin oneself for the sake of love alone. She compulsively mentions the pictures of love that seem to doom her and that 'not go away' the pictures that obsess her underline her lifetime obsession with suffering. The great critic shaped our understanding of the camera's position in culture, which she continued to sharpen in her last days.

On the other hand, throughout her career, she had shown the dangers of separating things from their proper names. Aristotle wrote that metaphor "consists in giving the thing a name that belongs to something else". If that sounded abstract, Sontag would show how the abuse of language could break people's bodies. Among metaphor's sinister powers was its ability to twist language in the service of evil causes. So she associates love to pain, to strength of character as well, to self-transformation, but also to madness.

Toni Morrison approaches the love-madness relationship in *Beloved* she discusses freedom to love and be loved. Usually when we refer to the word 'freedom ' we always emphasize on 'freedom of speech, freedom of religion, and freedom of liberty. Freedom of love is always unvoiced as one of the main characteristic of life.

Beloved depicts Sethe as a slave mother who escapes slavery by fleeing the plantation, and, for the first time, has a taste of freedom, and most importantly, to be free to love. Furthermore, that taste of freedom to love becomes compulsive when she finally reunites with her kids. She is able to freely love her kids, and determines to have a nurturing relationship with her them, something that she was desperately yearning for.

Thus, if we look at Sethe infanticide, although it was clear in her mind that the only way to save her children was by killing them, it also give a sense that perhaps she could have chosen otherwise if she had learned how to care.

In the novel, Sethe came to the plantation as a slave when she was thirteen, and she remembers that slavery has denied her a relationship with her own mother and determines to have a nurturing relationship with her own children. She grew up and became mother without a mother who shows her love and cares for her, where she could have learned those qualities, and exchanges them with her kids. But she did not let that repugnant past of her stop her from loving and care for her children. Like Paul D said 'it was dangerous for a slave woman to love anything, especially her children '.

Throughout our lives, we can all learn to love and be loved, as long as we are willing to know ourselves and express our needs, but also to pay attention to the emotional needs of our partner. Love is psychologically built on at least 3 principles: reciprocity/mutuality, trust, emotional availability.

Sarah Perry talks of love in a different manner. The symbolism of the book is of utmost importance. There are as many serpents as there are characters. Each to be haunted not by the serpent itself, but rather what the serpent represents. Ever since Eve's transgression in the Garden of Eden, snakes in Christian tradition have been associated with lies, evil and temptation. But in other cultures, as far-flung as ancient Greece and Egypt and indigenous North America, snakes symbolize fertility, rebirth, renewal and even immortality. Throughout the book, love is portrayed : love is immortal-'anything that was ever worth knowing began with once upon a time'; love is an illness- 'Luke diagnosed himself to be in love, and sought no cure for the disease; "I am torn and I am mended - I want everything and need nothing - I love you and am content without you; love is connected to loneliness- 'I said I'd go alone, but perhaps that's the point; perhaps we are always alone, no matter the company we keep, 'I've freed myself from the

obligation to try and be beautiful,' said Cora: "And I was never more happy. I can't remember when I last looked in the mirror—" "Yesterday," said Martha. (…)', love is linked to being lost- 'we think we know where we're aiming, and perhaps we do - but morning comes, and a change in the light, and we find out we should've been trying in a different direction after all'. '[…] Time was being served behind the walls of New gate jail, and wasted by philosophers in cafés on the Strand; it was lost by those who wished the past were present, and loathed by those who wished the present past' and Perry concludes that love is a feeling women strive to achieve- '(..), it's a poor woman whose ambition is only to be loved[2].'

From the perspective of the psychology of relationships, love is much more than an emotion or a state of mind, it reunites the feelings, the thoughts and the behaviours that we learn and inherit. It is important to know that love represents a continuous learning process that starts from our childhood experiences, a time when we lay the first bricks of what we call the psychological architecture of love.

To conclude we must use Toni Morrison's rendering of love. For her, love is a metaphor, and when we go back through the novels, love is there in so many different ways and forms that — and particularly when we as readers look at the women in the novels and journals mentioned above we refer to the extraordinary things they do for love.

Love is very fierce, powerful, distorted, even, because the duress they work under is so overwhelming. But I think they believed, while it may be true that, you know, people say, 'I didn't ask to be born,' I think we did, and that's why we're here. We are here, and we have to do something nurturing that we respect before we go. We must. It is more interesting, more complicated, more intellectually demanding and more morally demanding to love somebody, to take care of somebody, to make one other person feel good, feel loved.

BIBLIOGRAPHY

- Boudreau, Kristin (1995). Pain and the Unmaking of Self in Toni Morrison's "Beloved". Contemporary Literature. 36 (3): 447–465.
- *Bowers, Susan (1997). "Beloved and the New Apocalypse". Toni Morrison's Fiction: Contemporary Criticism*, Ed. David Middleton. New York: Garland
- Haycock, D. E. (2011). Being and Perceiving. Manupod Press
- Henderson, J. L.; Oakes, M. (1990). The Wisdom of the Serpent. Princeton University Press.
- Perry, Sarah, The Genesis of 'After Me Comes the Flood', Shiny New Books, 2014.
- Perry, Sarah, The Essex Serpent, Serpent's Tail, 2016.
- Perry, Sarah, https://www.theguardian.com/books/2020/may/02/sarah-perry-what-good-are-books-in-a-situation-like-this, accessed [19.04.2021]
- Boudreau, Kristin (1995). "Pain and the Unmaking of Self in Toni Morrison's "Beloved"". Contemporary Literature. 36 (3): 447–465.
- *Bowers, Susan (1997). "Beloved and the New Apocalypse". Toni Morrison's Fiction: Contemporary Criticism: 209–230.*
- Rollyson, Carl; Paddock, Lisa (2000). Susan Sontag: The Making of Icon. New York: W. W. Norton & Company. pp. 40–41.

[2] Perry, Sarah: The Essex Serpent, Serpent's Tail, 2016.

- *Rushdy, Ashraf (1997). '"Rememory': Primal Scense and Constructions in Toni Morrison's Novels". Toni Morrison's Fiction: Contemporary Criticism: 135–164.*
- *Sontag, Susan (1991). Halpern, Daniel (ed.). "A Parsifal".* Antaeus. *New York:* Ecco Press*: 180–185.*
- *Sontag, Susan (1993). Alice in Bed. New York:* Farrar, Straus and Giroux
- *Sontag, Susan (Summer 1999). "Rewriting Lady from the Sea". Theater. Duke University Press. 29 (1): 89–91*.
- *Snitow, Ann (1993). "Death Duties: Toni Morrison Looks Back in Sorrow". Toni Morrison: Critical Perspectives Past and Present: 26–32.*
- Susan Sontag (September 10, 2006). "On Self". The New York Times Magazine.

RIP VAN WINKLE AND THE TERROR OF HISTORY

Dragoș Zetu

Lecturer, PhD, ,,Alexandru Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Rip Van Winkle is part of the American mythology. It is surprising that so many critics approach the text as being straight-forward and easy to decode. There seems to be a general consensus that the great mystery of the text (what happened during Rip's 20-year absence?) is no mystery at all and that Rip simply leaves his "termagant" wife. This paper attempts to come with a different explanation by using Mircea Eliade's concept of "the terror of history" and draws a parallel between Washington Irving's short story and the Romanian folk-tale Youth Without Age and Life Without Death.

Keywords: the terror of history, irony, mock-myth, short-story, misfit.

„My only aim is to paint characters and manners". Washington Irving, *Bracebridge Hall, or The Humorists, A Medley* (1821)

„Rip Van Winkle" este, fără îndoială, una dintre cele mai cunoscute nuvele americane, iar protagonistul ei face parte din mitologia americană. Apărută mai întâi în volumul A*lbumul de schițe de Geoffrey Crayon, Gent.,* care a fost publicat inițial în America, apoi în Anglia, de nimeni altul decât John Murray (1778-1843), editorul lui Byron, proza are la bază o sursă europeană, mai precis un basm german. În nota plasată la finalul textului ni se spune că originea poveștii, scrisă de același autor fictional ca și „Legenda Văii-Somnului", Diedrich Knickerbocker, este un basm despre împăratul Frederick der Rothbart și muntele Kypphauser. Este vorba despre o legendă creată în jurul împăratului Frederick I, cunoscut și sub numele de Barbarossa (Barbă roșie), care a condus Sfântul Imperiu Roman din 1155 până la moartea sa din 1190 și despre care se spune că nu a murit, ci că a adormit într-o peșteră din munți, împreună cu cavalerii săi. El doarme cu ochii pe jumătate deschiși și urmează să se trezească în clipa în care corbii vor înceta să mai zboare în jurul muntelui. Din când în când trimite un băiat să verifice dacă păsările își mai continuă zborul.

În cel mai important studiu care analizează sursele nuvelei lui Irving, „Fallen From Time: The Mythic Rip Van Winkle", Philip Young insistă asupra faptului că nota lui Irving pare a fi o simplă diversiune, adevărata sursă fiind povestea lui Peter Klaus, inclusă de Johann Carl Christoph Nachtigal, filolog și teolog german, sub pseudonimul Otmar, în volumul Volcks-Sagen din 1800 (p. 552). Se pare că Irving a fost chiar acuzat de plagiat de către unii contemporani din cauza folosirii acestei surse. În basmul german, un păstor descoperă într-o zi că una dintre caprele sale intrase într-o peșteră de la baza unei stânci. Căutând să o recupereze, Peter intră în grotă unde, spre surprinderea lui, este întâmpinat de doisprezece cavaleri care joacă popice. Peter își revine treptat din uluială și îndrăznește să se servească cu băutură dintr-un butoi care nu se golea niciodată. Într-un final, păstorul adoarme, trezindu-se mai târziu în locul unde obișnuia să își pască turma. Neaflându-și caprele, el se îndreaptă spre sat, unde găsește numai străini. Mai mult decât atât, din propria casă nu mai rămăseseră decât niște ruine. Zărește însă o femei tânără

care semăna cu soția lui și o întreabă cine era tatăl ei. Răspunsul femeii îl debusolează complet, ea dovedindu-se a fi propria lui fiică. Fata își amintește cum tatăl ei, Peter Klaus, plecase de acasă cu douăzeci de ani în urmă și nu se mai întorsese niciodată.

Cu siguranță că Irving a împrumutat ideea somnului îndelungat în care se cufundă un personaj și din alte surse, incluzând aici o serie întreagă de mituri, legende și basme. Lista personajelor celebre care adorm la un moment dat este nesfârșită, de la regele Arthur la Sfântul Ioan Teologul, Carol cel Mare, Odin, Frumoasa Adormită sau ciobanul Endymion (p. 553). O altă posibilă sursă, pe care Irving o cunoștea cu siguranță, este povestea celor șapte adormiți din Efes. Este vorba despre o întâmplare minunată consemnată nu doar în tradiția creștină, ci și în cea islamică. Este vorba despre șapte tineri care au trăit la jumătatea secolului al III-lea în cetatea Efes, creștini iubitori de Dumnezeu, care, fiind persecutați de împăratul roman Deciu, se ascund într-o grotă din munți. Cei șapte adorm și se trezesc în anul 446, în timpul domniei lui Teodosie cel Tânăr, când unul dintre ei merge să cumpere pâine și încearcă să plătească cu o monedă având pe ea chipul împăratului roman Deciu, mort de 200 de ani deja. Mai mult decât atât, tânărul rămâne uluit când vede că persecuția creștinilor încetase de mult și că pe poarta de la intrarea în oraș se află acum semnul Sfintei Cruci.

Este surprinzător faptul că majoritatea criticilor care analizează arhicunoscuta nuvelă a lui Irving pornesc de la premisa că au în față un text facil. Sigur, intriga nu este tocmai complexă. Rip este un bărbat prietenos, însă leneș, neinteresat de soarta propriei familii, care se complace într-o stare de „dolce far niente". Lesne de înțeles de ce soția sa nu îl privește cu ochi buni, nepierzând niciun prilej să își critice aspru soțul. Acesta își găsește diferite refugii, unul dintre ele fiind în relația cu copiii vecinilor, cu care se joacă și cărora le spune povești. Casa lui este cea mai dărăpănată, însă Rip nu simte nevoia să facă ceva în acest sens, el preferând să meargă la vânătoare în loc să își repare gardul care stă să se dărâme. În timpul unei asemenea incursiuni în pădurile din apropierea satului, Rip întâlnește un grup de oameni îmbrăcați ca vechii locuitori de origine olandeză din zonă și care joacă popice cu o expresie extrem de gravă. Rip primește sarcina de a-i servi cu băutură, însă începe la rândul său să bea, astfel încât sfârșește prin a adormi. Se trezește din somn sub copacul în care se așezase împreună cu câinele său în timpul vânătorii, însă nu mai dă de urma acestuia. După ce ajunge în sat, află cu stupoare că lipsise vreme de douăzeci de ani și că majoritatea cunoscuților săi muriseră între timp, inclusiv doamna Van Winkle. Într-un final se mută în casa propriei fiice și practic își reia vechea viață de huzur, spunând povești în fața hanului din sat și jucându-se cu copiii vecinilor.

Rip este, la fel ca Ichabod Crane, protagonistul nuvelei „Legenda Văii-Somnului", tipul de american care ar apărea în coșmarurile lui Franklin, cel care întruchipează prin viața și opera lui valorile pragmatismului Lumii Noi. Astfel, Rip are „o aversiune de neînvins împotriva oricărei munci productive", fiind „unul dintre fericiții muritori, senini și bine dispuși, care iau viața în glumă, cărora nu le pasă de mănâncă pâine albă sau neagră, cu condiția s-o dobândească prin cât mai puțină bătaie de cap sau trudă", care „mai bine moare de foame din lipsa unui penny decât să muncească pentru o liră"[1]. Prietenos, gata oricând să sară în ajutorul vecinilor și mereu dornic de a se juca cu copiii din jur, mai puțin cu proprii copii, el caută mai mereu motive de a-și părăsi domiciliul conjugal pentru că suporta din ce în ce mai greu dojenile soției sale cicălitoare care îl ținea „sub papuc". Tonul întregii nuvele este ironic și deseori sarcastic. E de ajuns să amintim cum naratorul explică firea blajină a bărbatului: „bărbații struniți acasă de zgripțuroaice sunt oamenii cei mai blânzi și împăciuitori în afara casei" (Irving, p. 26).

[1] Pentru varianta românească a citatelor am folosit traducerea lui Ion Vinea din volumul Washington Irving, *Rip Van Winkle*, București: Editura pentru literatură universală, 1963.

Scriitorul american refuză să ne ofere detalii despre trăsăturile fizice ale personajului său, probabil ca o invitație pentru cititor să îl privească pe Rip nu ca pe un individ diferențiat clar de ceilalți, ci ca pe o abstractizare. Irving își dorește ca cititorul să îl privească pe Rip cu oarecare compasiune și ca pe un inadaptat. Observăm, pe de o parte, că acesta este descris ca fiind „nefericit", „sărman", „cicălit (de soție)" sau „năucit" și, pe de altă parte, că este plasat într-un context în care dominanta pare să fie singurătatea sa. Cauza incapacității sale de a comunica cu semenii nu este discutată explicit, însă se pare că el suferă de un „determinism ereditar" pe care nu îl poate controla și care, în buna tradiție naturalistă, este moștenit de la strămoșii săi (Mengeling, p. 643). De altfel și fiul său suferă din aceeași cauză, devenind la rândul său un inadaptat.

O altă presiune externă care îl marchează pe Rip vine din direcția propriei sale soții: „pe măsură ce anii căsniciei treceau, viața lui Rip Van Winkle devenea din ce în ce mai amară". Relația cu soția lui se deteriorează de o asemenea manieră, încât singurul moment de liniște este atunci când frecventa „clubul înțelepților", o adunare asemănătoare cu cea din „poiana lui Iocan", sau când pleca la vânătoare împreună cu câinele său loial. Doamna Van Winkle este descrisă de o manieră caricaturală și, deși nu are anvergura unei scorpii shakespeariene, pare a fi o prezență destul de neplăcută. Femeia are un temperament vulcanic, ea având obiceiul să își concentreze criticile (să recunoaștem, multe dintre ele întemeiate) pe propriul soț. Atmosfera familială are de suferit din moment ce „o fire arțăgoasă nu se îmblânzește la bătrânețe, iar o limbă ascuțită este singura unealtă tăioasă care, deși folosită fără întrerupere, taie din ce în ce mai bine". Dovada că Rip era intimidat de soția sa este că, înainte de întâlnirea neașteptată cu gnomul din munți, gândurile sale erau dominate de imaginea soției. Astfel, realizând că se îndepărtase prea mult de sat și că nu se mai putea întoarce acasă pe lumină, Rip este îngrozit de perspectiva unei noi reprize de certuri cu soția sa și că „va trebui să țină piept doamnei Van Winkle și cicălelii sale". Tot la fel, primul său gând după ce se trezește din somnul de douăzeci de ani este dovada aceleiași frici: „cum am să dau seama înaintea doamnei Van Winkle?".

De remarcat că acei douăzeci de ani în care Rip doarme sunt anii formatori ai noii Americi. El adoarme în vremea domniei regelui George, coloniștii americani fiind supuși ai regelui, și se trezește ca cetățean american liber, după Războiul de Independență. Practic, protagonistul nuvelei lui Irving decidă se „iasă din istorie" tocmai în cel mai important moment din istoria țării. El absentează nu doar din propria viață și din cea a familiei sale, ci din viața întregii țări.

Trebuie remarcat și faptul că nuvela Rip Van Winkle poate fi citită ca o parodie a basmului românesc „Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte". În „Sentimentul românesc al ființei", Constantin Noica remarcă faptul că motivul pentru care pruncul din basm nu vrea să se nască este că nu avea „întru" ce să se nască: „Căci ivirea pe lume, daca nu se petrece în chip orb și sub somnambulismul devenirii simple a lucrurilor și vieții, trebuie sa fie întru ceva, așa cum o creație a omului, atunci când acesta o întreprinde spre a spori astfel lumea în sânul lumii, trebuie să fie și ea întru ceva. Altminteri de ce s-ar ivi creația, care întotdeauna este o excepție?". Pruncul refuză să se nască pentru că „tot ce i se oferă astfel este doar integrarea sa în rânduiala simplă, a devenirii întru devenire". Somnul lui Rip are toate componentele mitologice ale unei noi renașteri. Așteptarea creată de text este că, trecând de cumpăna reprezentată de această „moarte" de douăzeci de ani, Rip va renaște, sau, ca să folosim în continuare termenii lui Noica, că se va ivi „întru ceva". Ori tocmai acest lucru lipsește cu desăvârșire. Rip nu iese din această experiență schimbat, îmbunătățit, mai înțelept. Dimpotrivă, după câteva clipe de uluială și o scurtă criză identitară: „se întreba dacă el este sau e un alt om", Rip se reînscrie pe aceleași

coordonate din trecut. Ironia este dublată, așa cum am mai menționat, de faptul că întreaga societate americană se aflase în tot acest timp sub semnul unor schimbări profunde pe care Rip pur și simplu le ignoră.

Comparația parodică cu prințul din basm poate continua. Fiul de împărat își părăsește familia cu un scop nobil, acela de a cutreiera lumea pentru a găsi făgăduința pentru care se născuse, adică tinerețea fără bătrânețe și viața fără de moarte. Pe de altă parte, Rip trece în condiția neobișnuitului și își părăsește familia fără un țel nobil, dorința lui fiind de a scăpa de cicălelile soției. Mai mult decât atât, în timpul episodului din peșteră, când se întâlnește cu gnomii din trecut, Rip trece din lumea firii în lumea nefirească fără să fie nevoit să treacă printr-o probă care să îi testeze calitățile, ca în basme. Nu poartă un paloș cu ajutorul căruia își poate dovedi curajul, ci cară un butoi cu băutură din care începe și el să bea câte o gură. El nu este un erou de basm, ci un biet chelner chefliu.

La fel ca Făt Frumos care, după ce ajunge în țara fără de moarte, iese practic din istorie, Rip trece, la rândul lui în nefiresc. Fiul de împărat iese din „blânda amnezie" și intră din nou în istorie tot datorită unui sentiment nobil: dorul de ai săi. În ceea ce-l privește pe Rip, motivul reîntoarcerii sale nu este clar. Este de presupus că, ajuns la vârsta la care nu se mai putea întreține singur, bătrânul Rip revine în societate pentru a deveni un simplu asistat social. Interesant este că la întoarcere cei doi găsesc o lume schimbată, cu orașe, semn că istoria aduce cu ea civilizația, după cum notează și Noica. Cei din jur îl ironizează pe Făt Frumos atunci când aduce vorba de trecut, la fel cum ironizat este și Rip. În ambele cazuri, unul din semnele trecerii timpului, barba lungă, nu este privită ca un simbol al înțelepciunii ci, dimpotrivă, ca semnul unei rătăciri. Pentru Făt Frumos, amintirea din Valea Plângerii este amintirea vieții trecute care, în mod paradoxal, odată activată, îl conduce spre moarte prin reintrarea în istorie. Rip care, așa cum am văzut, nu împrumută nimic din măreția și curajul eroilor din basme, se întoarce în lumea firii, însă nu este în niciun fel influențat de ea, rămânând în ea, însă ținându-se în același timp în afara ei.

În articolul „Folclor și Literatură" (Meșterul Manole, p. 330), publicat în 1932 în Cuvântul, Mircea Eliade reacționa la felul în care scriitorii contemporani preluau teme populare sau se inspirau din ele, concluzionând că aceștia își propuneau să ajungă la simbolul legendei respective și să îl interpreteze într-un fel unic: „datoria implicită a autorului modern era de a găsi o interpretare originală, un tâlc unic și personal, adică de a crea alte „simboluri", văzându-le acolo unde nu erau, răstălmăcindu-le și promovându-le" (Meșterul Manole, p. 331). Să descrie aici Eliade felul în care Irving se folosește de miturile deja amintite? Iar dacă așa stau lucrurile, cum funcționează noile „simboluri" introduse de scriitorul american și cum se raportează ele la tema folclorică din care se inspirase și pe care același Eliade o descrie ca fiind un „ochi de plasă [care] își păstrează individualitatea cât timp participă la ființa plasei; îndată ce e izolat, individuat, dispare" (Meșterul Manole p. 331). Sigur că putem obiecta, spunând că intenția lui Irving nu este aceea de a crea un nou mit sau, așa cum au considerat unii critici, de a transplanta un mit european în solul american. Cu toate acestea, rămâne faptul că povestea lui Rip și mai ales somnul misterios din care se trezește peste douăzeci de ani, cu alte cuvinte povestea primului american care iese din istorie pentru o perioadă atât de lungă, a devenit un mit american. Eliade explică însă că un mit nu poate fi modern, în sensul în care el nu există decât dacă are o origine arhaică, cu atât mai mult cu cât pentru societățile primitive „mitul este considerat a exprima adevărul absolut" (Mituri, p. 17). „Fiind real și sacru, mitul devine exemplar și, în consecință, repetabil, căci servește de model și în același timp de justificare tuturor actelor umane" (Mituri, p. 17). Problema este că în modernitate mitul nu mai corespunde

acestor criterii clare, fiind aici vorba de o neînțelegere, din moment ce omul modern crede în mod eronat că: „o idee accesibilă unui număr mare de indivizi, și deci „populară", poate deveni un mit prin simplul fapt că realizarea istorică este proiectată într-un viitor mai mult sau mai puțin apropiat" (Mituri, p. 19) Prin urmare, Rip Van Winkle poate fi citit ca mit doar în măsura în care reia sau dezvoltă mituri „primitive", ipoteză care, așa cum am văzut poate purta o doză importantă de adevăr.

Codrin Liviu Cuțitaru observă că Rip se află sub „teroarea istoriei", nuvela lui Irving încadrându-se „în interiorul acestei fenomenologii a ficționalizării timpului istoric prin intermediul potențialului reprezentațional al „conștiinței-care-acționează'" (p. 57). Eliade definește „teroarea istoriei" ca „experiența unui om care nu mai este religios, care nu are deci nicio speranță să găsească o semnificație ultimă dramei istoriei, ci care se vede nevoit să suporte crimele istoriei fără să le înțeleagă rostul" (Încercarea, p. 111). Altundeva, istoricul religiilor arată că această „teroare" devine din ce în ce mai greu de suportat de omul modern pentru că orice eveniment istoric, fie el pozitiv sau nu, își găsește sensul doar în el însuși, nemaiînsemnând nimic altceva pentru contemporani. Soluția celui care trăiește evenimentele fără o raportare dincolo de istorie este ieșirea din istorie: „cum ar putea omul să suporte catastrofele și ororile istoriei [...] dacă dincolo de ele nu s-ar lăsa presimțit niciun semn, nicio intervenție transistorică" (Mitul, p. 145) Este oarecum surprinzător să observăm că orice referire la viața religioasă a lui Rip este evitată, știută fiind importanța puritanismului în Lumea Nouă mai ales în secolul al XVII-lea și al XVIII-lea și mișcarea de renaștere spirituală, cunoscută sub numele de The Great Awakening, care străbătuse coloniile în anii 1730 și 1740. Astfel, Rip nu poate găsi niciun sens evenimentelor pe care le trăiește, el trăind exclusiv la nivel istoric și neatribuindu-le un alt sens, superior, transistoric. Cu alte cuvinte el se află „sub teroarea istoriei". Nu este atunci de mirare că presiunile soției sale, pe care o vede ca pe o adevărată scorpie, îl fac pe Rip să își dorească evadarea care, în cazul lui, va echivala cu o dublă despărțire: o evadare din spațiul satului său, care aici reprezintă civilizația, și una, mai dificil de digerat, din timp.

Rip se întoarce în civilizație după douăzeci de ani, și, chiar dacă are anumite dificultăți de adaptare, se vede eliberat de sub „teroarea istoriei", fiind îngrijit de fiica sa și devenind marele povestitor al ținutului. Nu trebuie ignorată ironia pe care Irving o imprimă situației respective: se pare că pentru Rip „istoria" echivala cu sentimentul responsabilității. La fel cum în „prima lui viață" el fugea de orice muncă profitabilă și se afla mai mereu în compania copiilor, evitând insistent orice responsabilitate, tot la fel face și în „cea de-a doua viață", devenind un simplu „asistat social". Dacă, așa cum sugerează Eliade, soluția pentru ieșirea de sub „teroarea istoriei" este printr-o întoarcere la spiritualitate, singura care dă un alt sens evenimentelor cotidiene, atunci evadarea lui Rip nu este completă. Rip nu trăiește vreun moment epifanic, nu redescoperă resorturi interioare nebănuite, nu (re)vine cu o mai bună înțelegere a fibrei vieții după cei douăzeci de ani petrecuți aiurea, ci rămâne în mare parte același. El nu iese practic din istorie, ci fuge de propria responsabilitate, întorcându-se la vârsta senectuții, când consideră că responsabilitatea lui față de alții, inclusiv față de descendenții săi, este anulată. La vârsta lui nu el este cel care trebuie să asigure bunăstarea familiei sale, ci invers. În plus, ieșirea din istorie se face consumând o cantitate importantă de alcool, beția fiind, în mod ironic, „de ajuns pentru a transcende extensia violentă a fenomenalului istoric și a obține puteri suprapământești" (Cuțitaru, p. 58). În plus, rușinea acestei escapade iresponsabile nu este în niciun fel taxată de comunitate. Dimpotrivă, majoritatea bărbaților îl privesc ca pe un inițiat care a descoperit soluția: „toți bărbații din vecinătate care se află sub papucul nevestei, când viața îi apasă greu pe umeri, doresc să tragă o dușcă din clondirul liniștitor al lui Rip Van Winkle" (Irving, p. 44).

Deși trece printr-o separare și o inițiere, la fel ca alți eroi de basm, Rip rămâne un anti-erou. Somnul său, adică fuga sa conștientă din istorie, reprezintă un refuz asumat al responsabilităților sociale și personale. Să nu uităm că în timp ce Rip se îmbată și adoarme, prietenii săi luptă în Războiul de Independență sau ajung membrii ai Congresului. El ratează gloria, pe care nici măcar nu și-o dorește, și se complace într-o existență ternă, mulțumindu-se să profite de noua conjunctură socială.

BIBLIOGRAPHY

Cuțitaru, Codrin Liviu, *Istoria depersonalizată*, Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", 1997

Eliade, Mircea, *Încercarea Labirintului* – interviuri cu Cl. H. Rocquet, Cluj Napoca: Dacia, 1990.

Eliade, Mircea, *Mitul eternei reîntoarceri*, București: Univers Enciclopedic, 1999.

Eliade, Mircea, *Mituri, vise și mistere*, București: Univers Enciclopedic, 1998.

Irving, Washington, *The Legend of Sleepy Hollow and Other Stories,* Mineola: Dover Publications, 2008.

Leary, Lewis, *Washington Irving*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1963.

Mengeling, Marvin E., "Characterization in 'Rip Van Winkle'", The English Journal, vol. 53, no. 9 (December 1964), pp. 643-646.

Noica, Constantin, *Sentimentul românesc al ființei*, București: Humanitas, 1996.

Young, Philip, "Fallen from Time: The Mythic Rip Van Winkle", The Kenyon Review, Vol. 22, No. 4 (Autumn, 1960), pp. 547-573

SHIRIN NESHAT. PHOTOGRAPHY AND PERFORMANCE. AN IMAGE OF EXILE'S EXPERIENCE, TRAUMA AND MEMORY

Alba Simina Stanciu

Lecturer, PhD, „Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: The recent "artistic products" of contemporary performance demonstrates accelerated tendencies towards formulas which process stringent issues of contemporaneity – multiculturalism, globalisation – expressed through image, symbol, metaphor. The theatre, film and opera performance become creations which rely on these references, defined by both physiognomy and discourse of the "new performance", through veritable "common denominators" applied by artists interested not only in interdisciplinary approaches but also representatives for the cultural mixture between orient and occident.

An important artist for both contemporary visual arts and also for stage performance, who involved these strategies, is Shirin Neshat, native of Iran, who brings - in the western art - themes from her personal experience, images which outline the iranian woman's portrait as symbol of the "silent pain", creating openings towards interpretations of these taboo subjects through the contemporaneity of visual arts, photography, instalations, film. The face of iranian woman becomes the leitmotif of Neshat's creation, a fixed idea, dominant in the directing conception of Women without Men (2009) and in the mise-en-scene of opera Aida, from Salzburg Festival (2017).

Keywords: performance, video-installation, contemporary, art, photography, identity, portrait.

Complicata textură a spectacolului contemporan, definit de prioritatea formulelor vizuale combinatorii, de consistențe interdisciplinare, de întâlniri, confruntări, combinări de coduri culturale fie între orient și occident, fie între tradiție și contemporaneitate, sunt condiții esențiale ale interpretării poeticii unor artiști recent afirmați deopotrivă în artele vizuale, film și scena muzicală. Produsele artistice ale contemporaneității demonstrează dependența substanțială de importanța imaginii, de manevrările și extensiile acesteia în sfera tehnologiei, inspirată de leitmotivica „artă totală", concept legat de fenomenul teatralizării dezvoltat în mod galopant în spectacolul și experimentele secolului XX și mai ales XXI.

Pe acest fundal, menținând ideea melanjului de strategii artistice, originalitatea „noului spectacol" devine conjugată cu interpretarea, „rescrierea" acestuia prin infinite referințe, este orientată spre coduri culturale care definesc actuala fizionomie multiculturală a artei, prin coerențe – eminamente vizuale – care vizează deopotrivă „eficacitatea" imaginii susținută de energia militantă a artistului în exil, hibrid din punct de vedere cultural. Exilul, identitatea, alienarea, teme dominante în arta contemporană sunt susținute de valoroase „puncte culminante", de compoziții definite de coordonatele actualității, de beneficiile armoniei creată între coordonate opuse. Sunt investite trăsături care reformulează imaginea artistică tradițională prin filtrul contemporaneității, imagini

stabilite de dominanța unor personaje sinonime cu acest fenomen al globalizării și multiculturalismului (Zaha Hadid, Anish Kapoor, Pierre Audi, etc.).

Acest anturaj reprezintă forța creației artistei iraniene Shirin Neshat, una dintre cele mai controversate personaje ale artei contemporane, afirmată în arta fotografică, film experimental și în regia de operă. Interesul pentru arta sa avansează pe de-o parte datorită densului simbolism al portretului feminin, forței sale expresive datorată suprapunerii de coduri culturale ale lumii islamice, iar pe de altă parte este stimulat de un puternic manifest centrat pe contrastul dintre feminitate, identitate, aspirație și mediul opresiv creat de o cultură patriarhală, centrată pe „ruptura" umană dintre bărbat și femeie. Trasând un liant între creațiile lui Neshat - fie că este vorba de fotografie, film sau instalații - „ideea fixă" este combinația imagini tradiționale a lumii islamice (cu fragmente cvasi-aleatorii menținute în memoria artistei) și trauma exilului. Creația lui Shirin Neshat suprapune propria experiență a emigrării, impune imagini construite ca formule umane alegorice, insistând pe continua ancorare în propriul trecut, în memoria ce este reconstruită, invocând fragmente mentale din perioada copilăriei în Iran, în anturajul dominat de prezența întunecată a vălului. Această activare a memoriei este însoțită mereu de starea de alienare, de dezorientarea apărută odată cu procesul de pliere la contextul contrastant, occidental.

Afirmată la începutul anilor '90 prin teme sensibile, prelucrate prin intermediul fotografiei, *Descoperirea* din 1993 și *Femeile lui Allah* (până în 1997), dominate de imaginea întunecată, învăluită a femeii și figura acoperită de caligrafia iraniană cu texte din Coran, portretul înseamnă tăcere, supunere, acceptare, subliniază prioritatea „cuvântului sacru", cu valoare atât de simbol dar și stigmat. Dramaturgia imaginii fotografice este susținută de conflictul de tonuri (alb/negru), care devin motivele conducătoare, flexibilizează legătura între creații, devine factorul activator al procesului de maturizare artistică a lui Neshat, oferă o coerență compatibilă cu un traseu cvasi-biografic. Artisticitatea este suprapusă unei atitudini acide față de mentalitatea „osificată" dominant masculină a perimetrului de proveniență, exprimată prin aceste imagini „cheie", prin portretul feminin ca expresie a durerii, montat în texturi performative interdisciplinare, centrate pe condiția umană a femeii islamice. Aceasta aduce – în perimetrul occidental – un univers ascuns, menținut într-o sufocantă stare de umbră care înconjoară imaginea obscură a femeii acoperită de *chador.* Există asocieri atât cu universalismul atemporal al culturii islamice dar și referiri la momentul incendiar, la Revoluția din 1979, regimul creat de personajul politic Ayatollah Khomeini, cu efervescențele sociale și consecințele asupra situației umane a femeii. Aceste „date" sunt suprapuse experienței artistei, sunt distilate prin formule expresive și tehnice ale artelor vizuale, fotografie, instalații, film, artă digitală, generante de discursuri, care evocă încărcătura emoțională a contemporaneității, a universului mental al individului care pendulează între extreme, contradicții, evoluează prin trasee halucinante fără obiective sau puncte finale, cu personaje a căror existență este instabilă și dezorientată.

Numele lui Shirin Neshat este sinonim cu o energică atitudine militant politică prelucrată prin formule expansive ale artelor vizuale, prin instalații-video, prin produse artistice destinate inițial galeriilor de artă, trecând ulterior în sfera filmului și regiei de operă. Primele sale compoziții plastice confruntă simbolurile „lumii" Orientului mijlociu cu codurile expresive și cu narativul fragmentar occidental, caracteristic contemporaneității, cu proiecții simultane, ce mizează pe „inteligența" conjugării

opozițiilor, a informațiilor disparate din partea „celui ce privește", pe confruntări, reconstituiri ale fragmentelor dintr-o poziție foarte personală a creatoarei, datorată experienței sale.

În anii '90 sunt prezente idei embrionare, importante pentru imaginea creată de artista iraniană (portretul femeii din această cultură, exilul acesteia în lumea occidentală), dezvoltate ulterior în lucrările de maturitate, culminând în două filme-instalație, *Rapture* și *Soliloqui*, produse în anul 1999. Figura solitară a femeii este etalată fie înconjurată de un mediu opresiv masculin, subliniind portretul acesteia ca simbol al suferinței și așteptării „în tăcere", fie ca imagine a singurătății datorată exilului, ca punct central în mijlocul existenței ritmice, năucitor dinamice specifică lumii occidentale.

Imaginea compoziției *Rapture* (1999) excelează prin dramaturgia tonurilor (alb / negru) prin care Neshat suprapune alegoria și narativul, insistând prin motivul femeii învăluite, existența și experiența sa limitată, aceasta salvându-se prin fantezie și largheţea universul mental. Instalația video îmbină simbolul cu fragmente de situații cursive, gândite ca montaj de tablouri-gravuri cu valențe fotografice, uniformizate prin echilibrul contrastelor, ca un conflict tematic creat din imaginea „albă" a componentei masculine și întunecata/obscura prezență feminină, imagine creată de Neshat ca un „ritual al distanței", subliniată de *chador*, de limite, de neputință.

Tot în anul 1999, instalația video *Soliloqui*, derulată ca proiecție destinată echilibrării compoziției *Rapture* este gândită de Shirin Neshat ca o completare a primei „lucrări", privitorul confruntându-se în mod simultan cu două discursuri, cu două universuri diferite, plasate față în față, în care dominantă este figura centrală, imobilă a artistei iraniene, purtând semnele culturii sale de proveniență, vălul negru. În acest context traseul la care este supus „cel ce privește" este compatibil cu o inițiere pe drumuri paralele, prin simboluri ce separă cele două universuri, orient și occident. Este un parcurs prin orașul vechi, prin deșertul mărginit de imaginile monumentale ale blocurilor de piatră, folosind resursele spirituale ale antichității, adaptându-le la contemporaneitatea occidentului. Spre deosebire de *Rapture*, care evoluează prin contrast de tonuri, *Soliloqui* oferă o lume „colorată", construind totodată congruențe între figura feminină și arhitectură. Este invocat efectul primului impact al întâlnirii artistei cu occidentul, cu experiența izolării, înconjurată de forfota industriei umane depersonalizate, de mișcarea ritmică, în sens unic a acestei mase care acționează după o logică eminamente funcțională ce definește imaginea existenței sale în metropolă. În acest anturaj năucitor este suprapusă identitatea femeii iraniene (artista Shirin Neshat), subliniind pierderea vitalității sale în tumultul metropolei. Dezorientarea (portretul artistic) sunt surprinse în furor-ul confruntării celor două universuri opuse, orient, occident. Discursul este completat de salturi între perimetre geografice, construind astfel fizionomia propriului imaginar artistic generat de existența simultană a lui Neshat, în memorie și în realitatea occidentală, instalațiile sale evoluând prin prisma continuei întâlniri cu contradicțiile celor două lumi, armonizate prin efortul menținerii echilibrului, a găsirii unui centru, a unei formule de îmbinare a contrastelor.

Textura simbolică a creațiilor lui Shirin Neshat continuă absorbția de imagini sacre, apelând la compoziții vizuale care invocă copacul paradisiac menționat în Coran, leagă figura și grupul de acesta în seria de fotografii, *Tooba* din 2002, teme care revin ulterior în instalațiile video ale artistei. Este invocată femeia legată de copac, un simbol al forței vitale, sensibile, universale a „viului", centrată pe „suportul filosofic" al creației

artistei iraniene, Shahrnoush Parsipour. Leitmotivul portretelor ca simbol al multiculturalismului este extins în *The Home of my Eyes* (2015), în care sunt căutate expresii umane care trădează experiența dezrădăcinării, a exilului - fie definitiv fie temporar - a înstrăinării. Este subliniată neputința renunțării la „paradisul" zonei de origine, stare însoțită de melancolie, tristețe, pierdere, de sentimentul pierdutul „acasă".

Întâlnirea cu occidentul înseamnă pentru Neshat libertăți creative, găsirea energiei proprii ce garantează originalitatea limbajului său artistic. Trauma exilului este redată prin coduri universale, prin suprapunerea simbolurilor culturale, descătușări ale imaginației, emoției, etalând vulnerabilitatea feminină „îngropată" în tradiția iraniană. Aceasta este adusă într-un anturaj artistic favorabil experimentului, expansiunii artistice, forței originalității. Imaginea creată de Shirin Neshat suprapune dureroasa experiență a femeii iraniene cu metafore ale alienării, izolării, cu temeri constante cauzate de imposibilitatea revenirii în mediul de proveniență. Iluzia și starea de confort creată de reverie creează o imagine ideală, construită la nivel mental, generând o existență simultană a exilatului atât în realitate cât și în codurile fixate în memorie, stimulând continuitatea, adaptarea, metamorfozarea și totodată dorința menținerii identității cu orice preț.

Culminantul moment al confirmării internaționale a lui Shirin Neshat este filmul *Femei fără bărbați* din 2009, o formulă avansată a instalației video care extinde teme experimentale din anii '90 spre ideea de bază a filmului, portretul femeii islamice, vitalizat de anturajul spiritual dominat de obsedantul leitmotiv al cântului Adhaan și asfixiat de forța patriarhală. Filmul este creat după romanul autoarei iraniene Shahrnush Parsipur, publicat în anii '90, după o incendiară activitate publicistică a acesteia și o caustică atitudine militant politică. Filmul este o formulă cvasi-suprarealistă de „punere în formă" a subiectului romanului, mizează pe un *summum* de teme metaforice, spații labirintice, salturi între real și imaginar, treceri de la existența definită de limite spre spațiul paradisiac al evadării.

Nucleul în jurul căruia gravitează și evoluează ideile artistei iraniene sunt ancorate în energia portretului, în care sunt vizibile alterările afective, mentale. Viziunile sale fluctuează între voite inserări de piloni arhaici, trimiteri către imagini autentice ale culturii islamice, și salturi în spații în care arhitectura primește valențele unui simbol cultural, cu abrupte intervenții de "pasaje" dominate de nedefinitul punct al orizontului, care revin în mod ciclic. Imaginea filmului creat de Shirin Neshat este animată de forțe primitive, vitalizată de acțiunea colectivă masculină, susținută de prezența de umbre a componentei feminine. Aceasta este absorbită de elementele naturale, pământești, marea, nisipul, este conturată ca un volum uman cu valențe pointiliste - de constrastul acesteia față de agitata masă a bărbaților îmbrăcați în alb, etalați fie în momente revoluționare, fie de devoțiune. Sinuciderea personajului feminin principal este sinonimă cu eliberarea și totodată renașterea sa. Este un salt într-un univers favorabil drumului spre infinit, spre linia de orizont, prin trasee abstracte ce conduc către un imaginar „punct de fugă", spre regăsirea identității.

Narativul creat de Neshat mizează pe juxtapuneri de tablouri, strategie valabilă atât în instalațiile video cu care aceasta se afirmă în anii '90 cât și în *Femei fără bărbați*. Personajele sunt surprinse în situații simbolice, înconjurate de arhitecturi labirintice, expuse atât în plan real cât și imaginar. Regia mizează pe contraste, pe textura magic realistă a imaginii, pe simbolul suicidului care devine zbor, iluminare, libertate, depășirea

durerii din spatele aparentei poziții sociale privilegiate, a stării de prizonieră în familia dominant masculină. Aceasta este supusă sclaviei sexuale în orice formulă și nucleu social, fie mariaj, fie bordel, răspunzând prin suferința mută, traumatizată de fireasca poligamie masculină. Moartea înseamnă refugiul într-o existență suprarealistă, eliberată de opresivitate, este expusă de Shirin Neshat ca un peisaj la limita între simbol, realitate și fantezie, dincolo de prezența constantă a fricii, a imposibilității opoziției, a supunerii necondiționate. Cântul Adhaan și vocea masculină ruptă din zgomotul de fond creează identitatea emoțională a filmului, a cărui tensiune este datorată totodată unei veritabile dramaturgii a silențiozității, care înconjoară momentele destinate personajului colectiv feminin, lichefiat, topit în tradiționalul *chadah*, reliefat prin contrastul creat de formula poetică a unui univers brutal. Saltul în reverie apare ca o naivă strategie de rezistență, supraviețuire și continuitate a femeii iraniene, salvată de fantezie, de perimetrul imaterial permisiv dezlănțuirii și împlinirii aspirațiilor.

Distilând aceste experiențe, imagini, strategii ancorate în artele vizuale contemporane prezența lui Shirin Neshat în 2017 pe scena Festivalului de Operă de la Salzburg poate fi privită atât ca un moment de „decantare" a celor mai puternice soluții artistice aplicate de artista iraniană pe parcursul unei cariere care depășește trei decade, dar mai ales ca o opțiune de intrare într-o zonă a spectacolului și într-un repertoriu care demonstrează rezistențe față de intervențiile formulelor regizorale din sfera avangardei. Întâlnirea dintre „propunerea" sa artistică - temele prezente în arta fotografică, instalație video și film - și partitura muzicală a operei *Aida* de Giuseppe Verdi înfruntă discrepanțele stilistice, create între imagine și suportul sonor, depășesc disensiunile între adepții montărilor care invocă argumente bazate pe corectitudinea față de textul muzical, față de indicațiile partiturii și partizanii „teatralizării operei".

Montarea propusă de Neshat mizează pe stilizarea imaginii scenice a teatrului muzical, însă intervine cu teme și leitmotive care reprezintă trauma exilului prin asocieri prelucrate în diverse formule vizuale experimentale, condensate în textura teatrală a operei verdiene ca metaforă contemporană. Liantul dintre antichitate și contemporaneitate este stabilit de forma pură, geometrică, austeră și atemporală a scenografiei ce permite proiecții și referințe actuale, conjugă partitura romantică cu galopantul fenomen al multiculturalismului, favorizând interpretările artei elitiste occidentale prin suprapuneri cu coduri recognoscibile care expun suferința umană cauzată de emigrare.

Produsele artistice create de strategii interdisciplinare - cum sunt instalația-video și recent spectacolul de operă (regia lui Shirin Neshat) - apelează la eficacitatea teatralității, la complexe sisteme de prelucrare ale materialului vizual – recent muzical – având ca obiectiv consistența densă și mai ales actuală a acestora. Mai mult decât atât, artista iraniană prelucrează reperele actualității prin prioritatea și impactul imaginii fotografice, prin expresii care regenerează autenticitatea culturală, ancorând simboluri vechi, tradiționale iraniene în coordonatele momentului, reconfigurând problemele stringente legate de multiculturalism și exil, combinând necesara originalitate artistică cu mesaje directe, adresate laturii umane, sensibile ale „celui ce privește".

BIBLIOGRAFIE

1. CARVER, Gavin, BEARDON, Colin, *New Visions in Performance*, Routledge, 2005
2. DIXON, Steve, *Digital Performance : A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art, and Installation*, MIT Press, 2007.
3. FAUNE, Christian Viveros, *Social Forms: A Short History of Political Art*, Simon and Schuster, 2018.
4. KRASNER, David, SALTZ, David Z., *Staging Philosophy: Intersections of Theatre, Performance and Philosophy*, University of Michighan Press, 2010.
5. LEACH, Robert, *Makers of Modern Theatre: An Introduction*, Psychology Press, 2004.
6. LEHMANN, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*, Routledge, 2006.
7. MANGO, Lorenzo, *La scriitura scenica, Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni Editore, 2003.
8. MARINIS, Marco de, *Il nuovo teatro,* 1947 – 1970, Milano, Gruppo editoriale Fabbri-Bompiani-Sonzogno ETAS, 1987.
9. MARINIS, Marco de, *Visioni della scena: teatro e scriitura,* Roma, Editori Laterza, 2004.
10. MEERZON, Yana, *Performing Exile, Performing Self: Drama, Theatre, Film*, Palgrave Macmillan, 2012.
11. MILLS, Dana, *Dance and Politics: Moving beyond Boundaries*, Oxford University Press, 2016.
12. LONGHI, Claudio, *Scriitura per la scena e metafisica, Livelli di realta o realta dei livelli? Il dramma della scienza prima nel teatro del '900*, Gedit Edizioni, 2004
13. STANCIU, Alba Simina, *Noul spectacol. Strategii colaborative și compoziții interdisciplinare,* Editura „Lucian Blaga" din Sibiu, 2020.

CENTER VS. PERIPHERY – AN EROTIC RELATIONSHIP

Alexandru Nicolae Farcaș

Scientific Researcher III, "G. Călinescu" Institute of Literary History and Theory, Bucharest

Abstract: This paper aims to showcase the ways in which the erotic atraction between Center and Periphery manifests in the Romanian prose, taking into account fictions published during last century, from Tinerețea Casandrei (1913) by Vasile Demetrius to Soldații. Poveste din Ferentari by Adrian Schiop (2013). In the context of moral questioning shared by all those novels, one can notice that, in the case of the aesthetical prose (at Mateiu Caragiale or Gib Mihăescu), the auctorial perpective tends to embrace the Center's point of view. On the other hand, in the novels focusing on Periphery (at Vasile Demetrius, Carol Ardeleanu or Adrian Schiop), upon the left wing ideology background, the narrative discourse aims to explain the reality in an opposite way, insisting on its social dimension.

Keywords: periphery, urban fiction, Geocriticism, ideology, Romanian novel.

Într-o pagină a *Memoriilor* sale, Mircea Eliade rememorează portretul femeii ideale, pe care, adolescent fiind, şi-l compunea în imaginație. Acesta era alcătuit dintr-o multitudine de calități dificil de reunit într-o singură persoană, „printre care – spune el – nu uitam să includ un mare talent muzical, o cultură enciclopedică, o prodigioasă cunoaştere a literaturilor stranii şi a ştiinţelor oculte"[1]. Imaginea, deopotrivă naivă și livrescă, nu rezistă însă multă vreme, ei luându-i locul – deloc surprinzător – un model mult mai pământean. Explicația memorialistului este una cât se poate de naturală: „Descoperisem de altfel casele de mahala în care întâlneam altfel de femei, în carne şi oase, şi a căror pitorească prezenţă ajunsese să mă încânte. Într-un capitol din *Romanul adolescentului miop*, intitulat «*Sâmbăta*», am descris, mai târziu, pe baza însemnărilor din *Jurnal*, escapadele noastre în Crucea de Piatră şi aiurea, în tovărășia mai ales a lui Mircea Mărculescu, urmate de lungi discuţii în cârciumile din cartier, prelungite uneori până în zori."[2] Din frazele febrile, cu inserții papiniene, ale *Romanului adolescentului miop* răzbat însă mai degrabă ambiţiile şi angoasele intelectuale ale autorului. Trecerea de la idealitate şi vis la realitate şi carnal, care alternează în acompanierea maturizării, implică conștiința opoziţiei dintre celest şi terestru, punctele extreme între care pendulează viaţa spirituală şi erotică a tânărului intelectual. Idealul îi apare insuficient prin prisma condiționării biologice, în vreme ce animalitatea singură nu-l poate satisface spiritual. Femeia visului, situată în planul ideal, deci inaccesibilă, deține cheile cunoaşterii, femeia reală simplifică şi banalizează misterul erotic, însă îl împlineşte *stricto sensu*.

Ceea ce atrage atenția aici este faptul că memorialistul distinge nu numai în plan moral între ideal şi carnal, ci şi în plan teritorial, o localizare antitetică Centru-Periferie fiind resimţită ca necesară și complementară. Există mai multe posibile explicații care susțin această asociere. Prima (şi cea mai la îndemână) este aceea că focarul prostituției bucureştene era reprezentat, în epocă, în primul rând de cartierul Crucea de Piatră. Deși intrată în folclorul urban, această

[1]Mircea Eliade, *Memorii (1907-1960)*, vol. I, Editura Humanitas, București, 1991, p. 82.
[2] *Ibid.*, p. 83.

aglomerație de case de toleranță nu era singurul loc unde se practica cea mai veche meserie. Mai mult, nu doar amorul tarifat era singura cauză pentru care periferiei i se aplica pecetea joaselor moravuri. Pentru burghezul bucureştean obișnuit, spirit în genere conformist, prins în plasa strictelor convenţii sociale şi a îndatoririlor acaparante, spațiul suburban, înțeles ca locație geografică și ca stare psihologică, constituie atât locul dezinhibării sexuale, cât şi cel al defulării.

Nici pentru beneficiarii unui grad superior de educație lucrurile nu stau diferit. Evadarea în acest mediu, reprezentat în imaginarul literar cu evidente atribute nocturne, în care obscuritatea șterge identitatea, iar regulile sociale sunt adesea abolite, exercită, dincolo de excitantul erotic, o adevărată fascinație. Acest lucru este valabil mai ales pentru firile visătoare şi vagabonde, de *flaneurs*. În nuvela *La țigănci*, de exemplu, grădina ascunsă de umbra copacilor devine un cadru perfect pentru un scenariu decodificabil în registru mitocritic: „Baba poate fi Cerberul, vizitiul este un substrat al luntrașului Charon, iar fetele care-și ascund identitatea sunt, desigur, Parcele", scrie E. Simion[3]. Faptul că Eliade înzestrează acest topos cu atribute inițiatice nu ar trebui să ne facă să pierdem din vedere semnificația sa infernală, care se va păstra în majoritatea scrierilor despre care vom vorbi în continuare. O întâlnim, de pildă – chiar dacă numai schițată, dar cu atât mai puternică –, în romanul *Tinerețea Casandrei* de Vasile Demetrius. Căutând să scape cât mai repede din labirintul Crucii de Piatră, în care pătrunsese întâmplător cutreierând străzile Bucureștilor, eroina întâlnește o bătrână stranie, care o momește să se alăture „fetelor" sale. Matroana cumulează atributele personajelor malefice din basmele românești: „Casandra simţi o mână pe umăr. Se întoarse şi se găsi faţă în faţă cu o femeie groasă, vârstnică, oacheşă de tot. Răsuflarea femeii mirosea a tutun, ochii ei căutau să fie dulci, ademenitori. Purta o scurteică în cârcă, din brâu îi atârna o legătură de chei."[4]

Motivul identificării periferiei cu lumea de joase moravuri trebuie apoi căutat în persistenţa altor locuri comune din mentalul colectiv. Acestea nu-și trag întotdeauna obârșia din recuzita literaturii, dar sunt adeseori preluate şi întreţinute prin intermediul ficţiunii: „În literatura premodernă se credea că legile care guvernează viaţa unei colectivităţi sociale sau etnice puteau fi clar formulate şi, deci, că atât membrii acestei colectivităţi, cât şi cei care o observă din exterior, aveau cu uşurinţă acces la ele. Se ştia că oamenii săraci şi lipsiţi de virtute nu se jenau să mintă, să înşele şi să fure, că nu trebuia să-ţi încredinţezi portofelul femeilor de moravuri uşoare [...]."[5]

În romanele românești ale ultimului secol și jumătate, numărăm destule exemple în care seducătorii își pun la lucru abilitatea în mediul periferic bucureștean. Notăm aici câteva: *Elisa sau Don Juanii Bucureştilor* de N.D. Popescu (1873), *Tinerețea Casandrei* de Vasile Demetrius, *Diplomatul, tăbăcarul şi actriţa* de Carol Ardeleanu (1926), *Fecioarele orizontale* de Zaharia G. Buruiană (1933), *Zilele şi nopţile unui student întârziat* de Gib Mihăescu (1934), *Soldaţii. Poveste din Ferentari* de Adrian Schiop (2013). Dacă tema este comună, iar statutul social (și, implicit, intelectual) al actanților este – cu intenții adesea teziste – diametral opus, ceea ce diferențiază aceste scrieri este poziția auctorială față de evenimentele narate.

Vom urmări mai întâi acele romane în care călătoria în scopuri erotice în meandrele periferiei este privită exclusiv din perspectiva Centrului. În *Craii de Curtea-Veche*, insatisfacția marginalității, văzută ca un *fatum* național, apare chiar în mottoul cu care se deschide romanul.

[3] Eugen Simion, *Mircea Eliade. Nodurile şi semnele prozei*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2005, p. 198.
[4] Vasile Demetrius, *Tinereţea Casandrei*, în *Scrieri alese*, vol. II, ediţie îngrijită, prefaţă şi note de Margareta Feraru, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1967, p. 191.
[5] Toma Pavel, *Gândirea romanului*, traducere din franceză de Mihaela Mancaş, Editura Humanitas, Bucureşti, 2008, p. 284-285.

La nivel macro, ex-centricitatea geografică îi trasează României destinul; ne aflăm, așadar, *„aux portes de l'Orient, où tout este pris à la légère"*. Este un spațiu interstițial din punct de vedere civilizațional, tolerant și deschis tuturor experiențelor. În interiorul acestui teritoriu hibrid, capitala ocupă un loc special. Aici, idealurile înalte își pierd efervescența în contact cu „sufletul spurcat și scârnav" al orașului, virtuțile și ambițiile se diluează, originea socială este escamotată. Nu este, așadar, deloc neobișnuită atracția morbidă față de propria eșuare în mocirla periferiei, care îi reunește pe craii mateini, oameni ai „veacului binecuvântat, veacul cel din urmă al bunului plac și al bunului gust"[6]. Retragerea în existența privată și iluzorie înseamnă, în acest caz, o dublă evadare: temporală și spațială. Erou cu dublă personalitate („trăia cu schimbul două vieți"[7]), Pașadia își petrece diminețile în cabinetul său de lucru, în ambianța înțelepciunii veacurilor trecute: „De dimineața până seara el nu se mișca de acasă, nu se ridica de la masa de lucru dintre cărți și hârtii, citea, scria fără răgaz. În timpul acesta nici nu fuma, sorbea câte puțin numai dintr-o ceașcă de cafea fără zahăr și tare." Regimului nocturn îi este rezervată rătăcirea în locurile către care îl călăuzeşte Pirgu, o „călătorie în viaţa care se vieţuieşte, nu în cea care se visează"[8]. Această existență decăzută se situează la antipodul celei aristocratice şi intelectuale, celeste, împărăție a visului pur, în care Panatazi, Paşadia şi povestitorul îşi petrec dimineţile. Ascensiunea şi căderea zilnică, asemănătoare traiectoriei astrelor, are loc sub zodia unei melancolii fără leac, însufleţită doar, pentru scurt timp, de excese bahice şi sexuale. Este o formă de masochism în această atracţie către periferia plebee şi vulgară, ultima bolgie până la care coboară cvartetul tragi-comic. Lipsit de orice rest de empatie pentru umanitatea silită să supravieţuiască parcă dincolo de hotarele omenescului, Mateiu Caragiale îi scoate în evidenţă exclusiv urâţenia: „De aceea îl urmam [pe Pirgu – n. A.F.] fără vorbă; cu dânsul am tăbăcit, pe lapoviţă şi pe zloată, clisa uliţelor fără caldarâm şi fără nume de pe la margini, prin funduri de maidane pline de gunoaie şi de mortăciuni, am intrat pe brânci aproape, în zăpuşeala chiţimiilor scunde, cu pământ pe jos şi spoite tot aşa proaspăt ca ţigăncile ce, în flenderiţe roşii sau galbene şi desculţe, legate numai cu o vipuşcă de cârpă sub genunchi, se dădeau acolo parlagiilor şi măţarilor pe o băncuţă, o cinzeacă de trăscău sau un pac de mahorcă. Şi cu toate că nu mergeam în familii, am izbutit să coborâm şi mai jos... adăstam apoi în piaţă, la ciorba de burtă, până în revărsatul zorilor."[9] Întreg spectrul decăderii morale, de la bordeiele prostituatelor la casele locuite de „familii" care păstrează aparențe de onorabilitate, este practic asociat periferiei. Deşi Arnotenii reclamă origini nobiliare, povestitorului nu-i scapă „scăfârlia scofâlcită şi smochinită de ţigan bătrân"[10] a lui Maiorică. Coroanele stufoase ale arborilor genealogici ascund scorburi şi cotloane adumbrite, în care proliferează tainele.

Să vedem un alt exemplu. În partea întâi a romanului lui Gib Mihăescu, *Zilele şi nopţile unui student întârziat* (1934) ne sunt înfățișate o serie de escapade comice prin care trece Mihnea Băiatu, un picaro modern, înainte ca o întâmplare tragică să-l metamorfozeze moral şi spiritual. Eroul nostru, student descins în capitala țării dintr-un orăşel de peste Olt, este preocupat în special de păstrarea aparenţelor sale studențești și de seducerea femeilor măritate, adesea în scop pecuniar: „Donjuanismul de mahala al lui Mihnea Băiatu – scrie Ion Negoițescu –, neputinţa lui de a se încadra în ordinea serioasă a societăţii, aparenţa lui de tip amoral din cauza prieteniilor strânse cu indivizi atinşi în chip efectiv de daltonism moral, îi conferă profil miticesc, de

[6]Mateiu Caragiale, *Craii de Curtea-Veche*, Editura „Cartea Românească", București, 1929, p. 53.
[7] *Ibid.*, p. 48.
[8] *Ibid.*, p. 60.
[9] *Ibid.*, p. 61-62.
[10] *Ibid.*, p. 122.

simpatică secătură de Bucureşti”[11] Deloc întâmplător, cadrul acestor mascarade amoroase este mahalaua bucureşteană, deoarece trăsătura pe care reprezentanţii săi o dezvăluie în exces este şi de această dată imoralitatea. Dacă soţii, dornici de parvenire, sunt proşti şi creduli, aşadar numai buni de încornorat, femeile sunt adultere din slăbiciune şi parşive prin educaţie, aspirând, naiv şi superficial, să împace preceptele moralei creştine cu propriile dorinţe refulate sub vălul onorabilităţii. Iată, de pildă, ce luptă – de un comic grotesc – se duce în cugetul Polixeniei, în momentul dificil al alegerii unuia dintre cei doi chiriaşi concurenţi – tânărul Don Juan de dincolo de Olt (pe care îl preferă) şi bătrânul Găluşescu, sec şi lipsit de maniere, dar oferind o chirie mai mare: „Atunci începu crâncen s-o muncească mustrările cugetului care se abat asupra sufletului omenesc după fiecare faptă rea. Ea interpretă biblic, cum apucase de la părinţi, cele două vizite de adineaori. Întâi venise ispita cochetă şi cu glas de cântec ademenitor; pe urmă principiul dur şi aspru al cumpătării de sine, a cărei răsplată, Dumnezeu o şi pusese alături, evaluată gata la cinci hârtii de câte o sută pe lună, adică la o mie de lei pe două luni, ceea ce făcea exact două mii pe un an întreg.”[12] Relațiile clandestine dintre gazde și chiriași constituie o practică frecventă în epocă, fapt reflectat – în tonalitate comică – în diverse narațiuni. O semnalăm deja în schițele lui Caragiale[13] (de la care a fost preluată probabil de interbelici), unde, stăpâna lui Bùbico, de pildă, își bârfește prietena, pe Papadopolina, explicându-i vecinului de compartiment proveniența lui Bismarck: „dulăul ofițerului care șade cu chirie la ea. (*Tușește cu mult înțeles.*)”[14] Anunțurile de închirieri – abundente în narațiunile interbelice în care predomină intenția comică – iscau uneori, în mintea potențialilor pretendenți, speranța unei oferte subînțelese. În *Camere mobilate* de Damian Stănoiu (1933), Liță Soare, un chiriaș grăbit din stirpea lui Mihnea Băiatu, cutreieră capitala, schimbând domiciliile (și amantele proprietărese), însă reîntorcându-se, în finalul odiseei comice, de unde plecase. Originile acestor eroi picarești coboară, în literatura noastră, cu multe decenii înaintea perioadei interbelice. La Nicolae Filimon (*Nenorocirile unui slujnicar sau gentilomii de mahala*) îi descoperim deja pe acești „crai” de extracție modestă (cuceritorii din romanul de mistere erau oameni cu stare), pentru care seducția e un mijloc de a dobândi poziții și avere, nu un capiciu în sine.

Pe cu totul alte coordonate se înscrie discursul autorului-narator în romanele care investighează toposul periferiei într-o cheie gravă. Aici, motivul atracției de natură erotică față de centru e privită din perspectivă sociologică și antropologică, în prim-plan avansând psihologia personajelor. Casandra, eroina romanului lui Vasile Demetrius, fiica unor oameni sărmani de la marginea orașului, cade victimă nu doar propriei naivități, ci și dorinței de a-și depăși condiția socială. Violată de un Don Juan, pretins student, pe un maidan, ea este sortită ulterior unui statut umilitor (acela de concubină a unui funcționar de la Domenii). Casandra nu este nici prima, nici ultima dintr-un șir de eroine intrate în scenă în romanele senzaționale din secolul al XIX-lea și pe care statutul social inferior și mirajul „Centrului” le predispun rolului de victime.

O traiectorie asemănătoare cunoaște Agata, fiica unui fost diplomat decăzut, din romanul lui Carol Ardeleanu (*Diplomatul, tăbăcarii și actrița*). Calitatea intelectuală și morală a personajului, asemenea psihologiei sale – fiecare în parte reflectate prin intermediul perspectivei ideologice a autorului – sunt diametral opuse naturii eroinelor lui Gib Mihăescu ori Damian

[11] Ion Negoițescu, *Analize și sinteze*, Editura Albatros, București, 1976, p. 230.
[12] *Gib Mihăescu, op.cit.*, p. 16.
[13] Acest motiv literar este anterior *Momentelor*, el apărând și în romanele de senzație – de pildă la N.D. Popescu, în *Elisa sau Don Juanii Bucureştilor* (1873) –, de unde Caragiale și l-a însușit, trecându-l prin filtrul comic.
[14] I.L. Caragiale, *Bùbico*, în *Opere*, I. *Proză literară*, ediție îngrijită și cronologie de Stancu Ilin, Nicolae Bârna, Constantin Hârlav. Prefață de Eugen Simion, Editura Univers Enciclopedic, București, 2000, p. 485.

Stănoiu. Acestor scriitori, căutarea efectului comic le solicita personaje imorale şi ridicole prin lipsa educației. La Carol Ardeleanu, perspectiva sumbră domină atmosfera romanului. Cunoscând profesia fetei – este actriță la Teatrul Național –, și domiciliul său (Mahalaua Tăbăcarilor), Andrei Grigore, fiul unui patron de postăvărie, superficial și arogant, o asociază de îndată femeilor de moravuri ușoare. Concepția este – observăm încă o dată – cvasiunanimă, astfel că „turismul sexual" al tinerilor „de familie bună" în acest mediu apare ca perfect justificat în ochii societății: „Pentru Andrei Grigore se limpezi taina Agatei, pe care, în ciuda spuselor ei, o crezuse fata vreunui negustor sau mic prăvăliaş din suburbia tăbăcarilor. Nu mai avea nicio îndoială: era una din rândul celor multe care alcătuiesc tinereţea mărginaşelor şi acum, gândind mai temeinic la cariera ei de artistă, îşi întărea şi mai mult convingerea făcută – că porţile Conservatorului se deschid numai periferiei. Actorii nu erau decât haimanalele mahalalelor – şi el visase, altădată, să facă teatru – iar actriţele, fete sărace şi ambiţioase care, mai înainte de a se prostitua, cer încuviinţarea societăţii la care aspiră în lumina rampei. Părerea lui era sau a altora, nu prea ştia; în urechi însă părea că cineva completează regula sau maxima, vorbindu-i înainte: «Fete sărace, libere în creştere, candidate a ajunge actriţe – în cazul cel mai fericit – când ar avea talent şi, de cele mai multe ori, femei de stradă, cu oarecare falsă poleială de educaţie, manieră şi libertate în expresii.»"[15]

În proza contemporană, motivul cumulează o încărcătură ideologică manifestă. Dezinhibarea discursului narativ devine, în plus, totală. Dragostea homosexuală dintre Adi și Alberto (Adrian Schiop, *Soldații. Poveste din Ferentari*) suferă din pricina imposibilității abstragerii din calea intereselor reciproce, care parazitează sentimentele reale ale celor doi eroi. Așa cum se întâmplă în multe dintre prozele douămiiste, ancorate în realitatea socială și economică, conflictul permanent dintre sentiment și interes alimentează desfășurarea evenimentelor. Adrian (Adi) este un intelectual proaspăt despărțit de iubita sa. Nu întâmplător, el închiriază o cameră în Ferentari, cartierul rău famat al Bucureștilor. Locația prezintă câteva avantaje: se află în mijlocul umanității pe care acesta o studiază din punct de vedere antropologic (scrie o lucrare de doctorat despre fenomenul manelelor); este ieftină; pare încremenită într-un timp care satisface pe deplin gusturile și amintirile tinereții nouăzeciste a lui Adi. În plus (aspect sugestiv pentru cercetarea de față), cartierul este amplasat în afara perimetrului geografic în care se învârte anturajul obișnuit al doctorandului, format mai cu seamă din intelectuali de stânga. La rândul său, fostul pușcăriaș Alberto – un paria în lumea interlopă, preocupat de dobândirea unei identități onorabile și, eventual, a unei slujbe – este o călăuză experimentată în cartier și un protector pentru iubitul său. Finalul acestei povești de amor, pigmentată cu numeroase evenimente, deconspiră însă suferința morală a doctorandului: „Dar sensul poveștii e împotriva mea și otrăvește orice imagine de deasupra; fiindcă, așa cum zic pușcăriașii, lumea înseamnă fapte, iar eu l-am înecat pe Alberto în bani și-n luminile orașului, i-am luat ochii și mințile hurducate, i-am dat speranțe absurde și viața peste cap; dacă nu m-ar fi cunoscut, acum i-ar fi fost bine în familia lui Borcan. Nu l-am ajutat cu adevărat – și, pe undeva, m-am folosit de el pentru nenorocita aia de teză, mi-a fost ghid în mediile închise."[16]

După cum s-a putut observa din exemplele parcurse, în proza românească, motivul erotismului consubstanțial raporturilor dintre Centru și Periferie cunoaște două modalități de reprezentare. Prima dintre ele presupune o perspectivă narativă care survolează domeniul ideologic al raporturilor dintre personaje. La scriitori precum Mircea Eliade, Mateiu Caragiale sau Gib Mihăescu, pentru care eposul suburban reprezintă un simplu element de contrast,

[15] Carol Ardeleanu, *Diplomatul, tăbăcarul şi actriţa*, Editura Romcart, București, 1994, p. 136.
[16] Adrian Schiop, *Soldații. Poveste din Ferentari*, Editura Polirom, București, 2013, p. 246-247.

periferia acționează ca un factor de disoluție morală a personajului abandonat ei într-un scenariu autodistructiv. Psihologia suburbană e debitoare clișeului literar, miza textului fiind adesea aceea de a crea impresia de exotic și pitoresc.

La Vasile Demetrius, Carol Ardeleanu sau Adrian Schiop, scriitori-militanți, cu vederi de stânga, perspectiva etică – diametral opusă – este sudată de cea socială. Reprezentanții periferiei sunt portretizați în tonuri mai vii și prezintă o psihologie mai variată. Adesea naivi și cu o perspectivă existențială limitată de precaritatea educației, ei devin invariabil victimele seducătorilor abili, proveniți dintr-o categorie socială superioară. Într-o măsură mai mare, comparativ cu alți topoi literari, acela al periferiei își demonstrează și prin intermediul acestei particularități dependența față de orientarea ideologică a autorilor săi.

BIBLIOGRAPHY

- Ardeleanu, Carol. *Diplomatul, tăbăcarul şi actriţa*, București, Editura Romcart, 1994.
- Caragiale, I.L. *Opere*, I. *Proză literară*. Ediție îngrijită și cronologie de Stancu Ilin, Nicolae Bârna, Constantin Hârlav. Prefață de Eugen Simion, București, Editura Univers Enciclopedic, 2000.
- Caragiale, Mateiu, *Craii de Curtea-Veche*, București, Editura „Cartea Românească”, 1929.
- Demetrius, Vasile, *Scrieri alese*, vol. II, ediţie îngrijită, prefaţă şi note de Margareta Feraru, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1967.
- Eliade, Mircea. *Memorii (1907-1960)*, vol. I, Ed. Humanitas, București, 1991.
- Mihăescu, Gib I. Zilele şi nopţile unui student întârziat, Craiova, Editura Scrisul românesc, 1973.
- Negoițescu, Ion, *Analize și sinteze*, București, Editura Albatros, 1976.
- Pavel, Toma, *Gândirea romanului*, traducere din franceză de Mihaela Mancaş, Bucureşti, Editura Humanitas, 2008.
- Schiop, Adrian. *Soldații. Poveste din Ferentari*, București, Editura Polirom, 2013.
- Simion, Eugen, *Mircea Eliade. Nodurile şi semnele prozei*, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 2005.

FROM WORD TO IMAGE AND PAINTING IN EKPHRASIS VISION

Mihaela-Gabriela Păun

Independent Researcher, PhD

Abstract: The study "From word to image and painting in ekphrasis vision" is an application of literature in the field of film and ekphrasis in particular. It analyses the short story (or novel) "Miss Christina", by Mircea Eliade, in the film adaptation of Viorel Sergovici, Romanian director and it also underlines the rendering of the text written by Mircea Eliade into the painting "Miss Christina" realized by Dimitrie Gavrilescu.

In an era which prefers image instead of the written text, its transfer in image implies a high dificulty. On the other hand, Gavrilean's painting transposes framed theatre or film scenes with a remarkable fidelity to the text, but, at the same time, completing the text with new meanings. Mircea Eliade is better known internationally as a a historic of religions, more than as a writer of fantastic literature. So, the study focuses on semiotic analysis and semantics as methods of ecphrasis.

The result is that, on one hand, even if fantasy, or better said fantastic, is fully developed in the written text, in filmography it is rather redefined, because Mythology is born and lives through written words, but dies in image. The painting visually concretizes the image of an existing portrait only at the textual level.

Keywords: film adaptation, message, literary text, picture, ekphrasis.

1. Short introduction

Mircea Eliade's fantasy abounds in images and symbols that decode the literary act into another key to understanding. Regarding this aspect of understanding, M. Eliade in "The Maze Trial" stated that what guides in life and in thinking, of the hermeneutic type, is: "to understand, to understand myself". As for literature, he writes in "Journal": "Literary creation is a tool of knowledge. It reveals the significance of the imaginary worlds and the profound dimensions of the human condition" (Eliade, M. 2001, pp. 17-18). From this perspective, the confession in the "Journal" indicates the man and the writer for whom the act of knowledge transcends the everyday which allows him the desired escape: "As soon as I 'make literature', I find another universe; I call it dreamy, because it has a different temporal structure and, especially, because my relationships with the characters are imaginary in nature, not critical" (Eliade, 1993, pp. 158 159).

As for the fantastic literature and his quality as a writer, which interferes with that of a historian of religions, Eliade clarifies the role of the creative imagination that manifests itself independently of the scientist's thinking in "Foreword" to the volume of stories "In the Court the Dionysus":

"Which is not to say that the fantastic prose I write is inspired by my research on the comparative history of religions, and that it could only be understood by readers familiar with such studies. I don't remember ever using mythological documents or their symbolic significance when writing literature. In fact, I discovered the subject of the novel or short story as I was wroting. The parallel universes that the story revealed were the role of the creative imagination." (Eliade, M, 1981, p. 10).

The critic Cornel Ungureanu in "West of Eden. An introduction to the literature of exile", notes the interference between his two hypostases: author of literary works and historian of religions, considering that" the scientist lives within limits "while" the writer goes beyond them "enhancing their value in the scientific work" (Ungureanu, C., 1995, p. 67). A wider exposition regarding the hermeneutic thinking and the reception of Mircea Eliade's work was made in the chapter: "Mircea Eliade - a fantastic philosophical-miraculous" (Păun MG., 2020, pp. 151-176) from the book: "Eminescian facntastic elements in Mircea Eliade and Vaile Voiculescu". Also, in the mentioned work, pp. 15-52, I made a concise radiography of the concepts of fantastic and ekphrasis and manifestations of fantastic and ekphrasis in literature.

Returning to the text that is the subject of this research, at a first reading, in Sorin Alexandrescu's opinion, Mircea Eliade's "Miss Christina" is "a story with ghosts, in a world fallen prey to the curse, which a young man saves killing the undead a second time" (Alexandrescu, S, 1986, pp. VI-VII). Eliade's confession in "Memoirs" helps us to understand this literary text:

"I was obsessed with a story whose character was a young woman who died 30 years ago. Apparently, it was an undead - but I didn't want to repeat neither the folk theme, so popular with us and our neighbors, nor the romantic motif of the undead [...] I was fascinated by the sad and hopeless drama of the young dead woman who did not he can detach herself from the earth, which is stubborn enough to believe in the possibility of concrete communications with the living ones, even hoping to be able to love and be loved as people love in their incarnate way. My character, Miss Christina, was a landowner's daughter, killed during the peasant uprisings of 1907, but who was constantly returning to the places where she was a child and where she did not manage to live her youth [...] but had managed to corrupt, spiritually speaking, a 10-11 year old girl, Simina, her niece; that is, he had succeeded in communicating with her in a concrete way, teaching her not to be afraid of her physical presence [...] she had become [...] mature in all respects. So, when Miss Christina falls in love with one of the guests at the mansion and tries to conquer him [...] Simina will reflect exactly this passion and will behave towards Egor like an adult woman. It is not about sexual precocity, but about an absolutely normal condition, created by the corruption that results from the overthrow of the laws of Nature. [...] Under an angelic appearance, Simina was hiding a monster in herself and this was due to [...] a false spirituality, the fact that there lived in the world of Miss Christina a spirit that refuses its own way of being". (Eliade, 1997, pp. 319-320).

Regarding the "story" that obsessed Eliade, we consider that the source of inspiration is Eminescu's "Evening Star". However, in "Miss Christina" we identify a disturbing fantasy, an oscillation between eros and thanatos through the love between a man (mortal) and the undead woman (an immortal), an unrealizable love. Although Egor is magnetized by Christina's love, amazed by Simina's act of seduction, in which he recognizes Christina, he saves himself by rejection.

2. From text to painting

An element of unique ekphrasis is represented by the painting "Miss Christina", oil on canvas, by Dimitrie Gavrilean which can be seen at the Museum of Romanian Literature in Iasi.

In the picture, the image of Christina comes to life in a central position, a large hat hides her golden hair, she wears a brown, blue and brick dress, outfit completed by an umbrella. The sad figure contrasts with the calm body, in the background it can be seen the family mansion placed in the Danube plain, touched by the heat, is painted by Gavrilean in gloomy colors that highlight Nazarie's description in the text: at first they seem hopeless, deserted, burnt by the sun

and then you realize their frightening fecundity, their charm." (M. Eliade, 2006, 19). This arid space, mentioned in the text, is underlined in the painting by the reddish silhouettes of the trees. The touches of intense colors (red-black) that paint the dusk, send to the nocturnal, tenebrous, familiar frame that favors the appearance of Christina. The obscure setting suggests the sadness of the young woman's soul, overturns the impression of bliss because it emphasizes the departure of the girl from the living against her will. Through the technique of detail, excessive attention is paid to the Portrait, and the decorative elements, which appear timidly, denote the painter's care for the most expressive rendering of the one that arouses the viewer's interest.

D. Gavrilean paints it through the eyes of another artist, Egor, an alter ego of his who helps him to restore the whole: "I would like to try to paint this picture once, to paint it as I know, and not to make a copy" (Eliade, 2006, p. 41).

The painting does not exactly show the image of Christina described in Mircea Eliade's text. In the text, we also know from Ms. Moscu's description that the girl is painted "natural size, […] and the children know her from that portrait" (Eliade, 1996, p. 26). In terms of age, we learn it from Sanda's statements: "She was only twenty years old" (Eliade, 2006, p. 37). The details about Christina's appearance come from the description of Simina who sees her in a dream "dressed in a pink dress with an umbrella" (M. Eliade, 2006, p. 36). A more detailed description of Milea's portrait is given by the painter Egor, who seems to be smiling "a very young girl, dressed in a long dress, with a thin and high waist, with black curls left on the shoulder" (M. Eliadee, 1996, pp 28-29). In Gavrilean's painting, the "big hat" and the "umbrella" are the accessories that connect to the text, objects necessary for a girl that has yellow hair like a spike of wheat, and the dress (a combination of blue, brown and brick) is painted in contrast with the decor that looks almost blurred, unfinished. Despite all these limitations to the novel's text, the painting has the merit of offering viewers the invitation to touch the character immortalized on the canvas, to become familiar with the image and, in addition, invites to contemplation. In other words, as in the novel, Christina's gaze has a strong impact on the souls of the viewers, producing fear. But in painting the balance of forces is reversed. The object of the gaze becomes the beholder, disturbing spirit and matter. In other words, Gavrilescu's real work materializes Eliade's text and, implicitly, changing the literary discourse into the pictorial one. In this context, in "Miss Christina", the reader silently attends the dialogue between literature and painting. In this sense, Cristina Scarlat in "Translating Mircea Eliade's work into other languages of art" considers that, "we are not in front of a painting, but of a framed theatre or film scene, which captures in its essence a profound character, […] demonstrating, once again, the conversation between the languages of art" (Scarlat, 2016, p. 171).

3. From text to screen image (movie)

In the text, the dialogue between Mrs. Moscu and the painter Egor offers the former the possibility to specify that the portrait of Christina is made in life-size by painter Milea. The room is spacious, bright and the image of Christina in the painting, located in the centre of the wall is imposing. The characters are attracted to her and let themselves be watched. As a result of this silent dialogue, different feelings appear in the soul of each viewer: Ms. Moscu's exclamation expresses astonishment, Nazarie feels an oppressive terror that hardens him, and Egor, although far away, feels "melancholy and fatigue" in his soul. He "had stayed away from the portrait. He was struggling to figure out where so much melancholy and tiredness came from in his soul, in front of this virgin who looked him in the eyes, smiling familiarly, as if she had chosen only him from the entire group, to tell only him her endless loneliness. There was a lot of longing and mourning in Miss Christina's eyes. In vain she smiled at him familiarly, in vain she clasped her blue umbrella in her hand and raised an eyebrow in secret, as if she had invited him to laugh at her overly large and

overburdened hat, which, of course, she could not stand, but he put it on because her mother asked her to. Miss Christina was suffering in her stillness. "Did she realize she was going to die so soon?" Egor wondered" (Eliade, 2006, p. 40). Christina's scene of seduction in the painting described in Eliade's text unfolds in a stillness of the seduced one and an incredible dynamic of the seductress: "She was looking at him, smiling familiarly, as if she had chosen only him from the whole group, only to tell him her endless loneliness. There was a lot of longing and mourning in Miss Christina's eyes. In vain she smiled at him familiarly, in vain she squeezed her blue umbrella with her hand and secretly raised an eyebrow, as if inviting him to laugh too" (Ibidem).

The meanings of the image are deepened by Egor's silence, and the dialogue of the eyes creates a familiarity, an intimacy springing from loneliness and singularity (He looked up at the portrait once more, discovered the bed and did not blush; on the contrary, she continues to stare at him, somewhat provocative […] as if the eyes of Miss Christina were speaking." (Ibidem). Not coincidentally, the painter notices the authenticity of the painting that lets itself be watched "her face can be looked at quietly […] the other was spreading a hopeless terror, which the portrait did not have".(Idem, p. 41). All these text fragments represent an ekphrasis description that puts in a good light the painting and allows the art to produce in the souls of the characters, in our case, and of the readers, strong emotions.

Based on Eliade's text, "Miss Christina", Viorel Sergovici creates the image of the woman with a great fidelity to the text. Here we have another concrete illustration of another ekphrasis-type description involving the inverse representation of the definition given by James A.W. Heffernan in "Museum of Words. The poetics of Ekphrasis from Homer of Ashbery" (ekphrasis = verbal representation of a visual representation). (Heffernan, A.W.J.,1993, p. 3). In other words, the Romanian director creates Christina's painting based on the text described in the novel (visual representation of a verbal representation, of virtual type).

In the movie, from the first moment he looks at the painting, Egor is attracted to the image. Even when asked to leave the room, he is still late in the doorway to look at her. This delay is the first indication that the characters are prisoners of an unknown power, a presence with which the family is familiar and which dominates by absence.

The status of prisoner that the characters in the story have (the painter Egor, professor Nazarie and a doctor from the city) who "wake up captive in a web of spells and poisoned dreams, at the mansion of a libertine and long-dead landowner" is highlighted in the film through the director's option for small rooms and loading that contributes to the creation of a feeling of cloistering and an oppressive atmosphere (Oliviu Crâznic, 2020). This space of the mansion contrasts with the one outside of it because the frames are wide and the abundant nature creates the feeling of freedom.

Sergovici maintains in the film the symbol of *violets* - "old-fashioned love", which through color send to innocence, modesty, true, eternal love. In the film they have a different symbolism:

- *Emphasize the unnatural*: at the beginning of the film, a few threads appear in a small, overturned vase on the table near Christina's painting.

- *Identity accessory*: the smell of flowers is felt by Egor as a certainty of the meeting between him and the young woman. In another frame, Christina holds a bouquet of violets in her hand.

- *Enchanting land of another dimension*: the blue flowers in the glade where Egor and Christina walk.

The *window* is the space of communication between the two worlds. It allows to easily escape from reality in the dream and return to reality. It has a multiple roles:

- *Provides protection*: At the beginning of the film, Nazarie suddenly closes the balcony window to free herself from Christina's presence.

- *It stops the communication between the two worlds*: as Christina surrenders to Egor, the undead materializes in the film through the repeated images with the two doors-windows closing.

-*Light frame*: At the beginning of the film, in the first evening, the silhouette of Nazarie is seen through the light of the open window which, once closed, keeps the light inside, becoming a warm "eye", located in the middle of the cold building. At the end of the film, the eye of the window becomes incandescent, a mouthful of hell, I would say: the peasants look out the window at the extent of the purifying fire that burns the mansion and with it the evil presence, restoring the natural.

In the movie, the doors to the ballroom look like an oversized window. Other elements identified in the film that make the connection between the past and the present are: the bells, the fire, the driver as a messenger of another world (through the static attitude he symbolizes the boatman Caron); Christina's chariot is also a symbol of the return of the past to the present. Viorel Sergovici also appeals to other filmic "fireworks": fragmentation helps to reproduce situations that take place simultaneously in the text. The emphasis of the frames on the figure of the characters, especially on the eyes as an expression of the soul, the inverted images and the reflection in the water have the role of highlighting another time and space; the music in the ballroom is both an element of ekphrasis and one that renders the moods of the characters at certain moments, but also a "gate" of access to another time and space. Also, the play of shadows and lights, has the role of maintaining the fantastic nature of the text. The alternation between dream and reality is portrayed in the film and through the voice of the main character who is aware that he is dreaming and is constantly trying to break the spell, to wake up.

Interesting is the killing scene of the undead that appears in both the text and the movie. In the text, the image has an impact with a great emotional charge in the soul of Egor and the readers.

The atmosphere preceding the restoration of the natural has in turn a great emotional charge: "Egor then felt a pair of cold, metallic, murderous eyes fixed on him. He looked up and met the portrait of Miss Christina. He wasn't smiling at her now. He closed his eyelids a little and pierced him deeply, questioningly, reproachfully. Egor shudders and bites his lips." (Eliade, 2006, p. 149).

The destruction of the painting symbolizes the exclusion of the "presence" of the woman from this world and her rendering to the terrifying world of death, to which she belongs: "Egor took the hatchet from his neighbour's hand and hot near the painting. He raised his arm high, then rushed it into Miss Christina's lace-wrapped neck. Her eyes seemed to blink, her breasts twitched. It also seemed to him that his hand was hanging dead, without feeling, from his elbow. […]. The hatchet rises again and tears Christina's flowery cheek." (Ibidem).

The scene is tense and the effects of the destruction are terrifying in the souls of the crowd who had passively witnessed this release from captivity, because the destruction of the image is tantamount to an act of "unleashing" space and the beings that populate it. They had a hard time controlling themselves, because the grin of the half-torn painting also aroused them…" (Ibidem). The second death has the same tragedy as the first. Egor's descent into the cellar is tantamount to going deep into "her Hell" to crush the last reminiscence of the undead 'presence: "screaming, squeezing his eyelids. He could feel the iron penetrating the flesh and the throbbing bar. He was trembling because this slow piercing plunged him lazily into delirium […] he hardened even more, fell to his knees, pressed with his last strength, although the iron bar hurt his hands, hit the bones of his fists. Deeper, farther, to her heart, to the heart of her enchanted life!" (Idem, p. 157). Egor is lucid about his position as the liberator of all, so a moment's hesitation is the crucial moment to face

the undead in his element, like a Christ who thinks for the good of others: "I must decide to save all […] beads of cold sweat covered his forehead" (Ibidem). This idea is supported by the young man's exhortation to Nazarius, "Cross yourself!" and by listening to the latter, who "made a great cross, and then began to murmur an unknown prayer" (Ibidem). We notice in these passages, in our opinion, the author's intention to allow the sacred to manifest in the profane before committing the ritual death. In the film, the scene takes place under the horrified eyes of Simina, an alter ego of Christina, who through her game allows the interweaving of the two worlds. Sergovici's film manages to highlight this game that extends to seduction without falling into pornography. However, if in the text Simina is 10-11 years old, in the film she is 18, and this determines Paul Alexandru Georgescu to state the difference between the "young nurlie" in the film who is "completely different from the evil leprechaun created by Mircea Eliade, but appreciates the fidelity" in terms of the epic body (action, episodes, deeds) and "the intensification of the atmosphere of expectation and anxiety" (P. Al. Georgescu, 1992, p. 4). Simina mirrors Christina, fulfilling her will and allowing her to be present in all her actions: at breakfast, in front of the table, in the room of the landowner killed, while walking, in the basement. Thus, both in the text and in the film, we notice Simina's game that allows her to slip between dream and reality, between the past and the present story, between the world of the living and that of Christina. This existential "mirroring"falls apart when the natural is restored. The girl's suffering and fainting in the cellar when "her body was stiff" anticipated the death of the undead who had tried to refuse her condition and save herself through love.

4. Conclusion

Even if the fantastic is fully realized in "Miss Christina" by Mircea Eliade, in the film it is redefined because Mythology is born and lives in written words, but dies in the image. On the other hand, Gavrilean's painting visually concretizes the image of a portrait, existing only at the textual level, which he completes with new meanings. At the same time, through the technique of focusing on the details of the portrait, for which the setting has only the role of supporting the image of the face and the anchor between the representation and the text of the novel. This segmentation between the set and the represented face is a photographic realization, a plastic cinematography, a fictional reality specific to the world from which Christina comes. In other words, the "represented object" is recovered with the help of "visual appearances" in a photographic manner. (Roman Ingarden, 1978, p. 15). The painting can be considered a "cinematic monologue without words" because it "possesses the force of direct rooting of the visual image" even if it lacks "its movement and development in time". (Vesevolov Pudovkin, pp. 65-96, 155). In other words, looking at the painting we are in front of a theatre or a film scene made on the basis of a portrait that embodies a character painted in another painting existing only in the text, described through the eyes of other characters is a framed ekphrasis.

BIBLIOGRAPHY

Alexandrescu, Sorin. 1969. „Dialectica fantasticului”, studiu introductiv publicat ca prefață la vol. Mircea Eliade, *La țigănci și alte povestiri*, , București: Editura pentru literatură.

Alexandrescu, Sorin. 1969. „Prefață” la M. Eliade, *Domnișoara Christina,* ediție îngrijită de Mihai Dacăl, tabel cronologic de Mircea Handoca, București: Editura Minerva, 1986.

Crâznic, Oliviu. „Straniul caz al Doctorului Eliade și al Domnișoarei Christina”, în revista culturală *EgoPHobia*, 13 decembrie 2020.

Georgescu, Al. Paul. 1992. „Mircea Eliade și Domnișoara Christina" în *Adevărul literar și artistic*, anul III, nr. 146, 13 decembrie 1992.

Eliade. Mircea. 1991. „Despre speciile gândirii" în *Oceanografie*, București: Editura Humanitas.

Eliade, Mircea. 1969. „Domnișoara Christina", în vol. *La țigănci și alte povestiri*, București: Editura pentru literatură.

Eliade, Mircea . 1981. *În curte la Dionis*, cu un cuvânt înainte al autorului, ediție și postfață de Eugen Simion, București: Editura Cartea Românească.

Eliade. Mircea. 1997. *Memorii (1907-1960)*, ediția a II-a, București: Editura Humanitas.

Eliade. Mircea. *2006. Jurnalul portughez și alte scrieri,* București: Editura Humanitas.

Eliade, Mircea. 2006. *Domnișoara Christina*, prefață Paul Cernea, Mușătești: Editura Tana.

Eliade. Mircea. 1993. *Jurnal, vol. I, 1941 1969*, ediție îngrijită de Mircea Handoca, București: Editura Humanitas.

Eliade, Mircea. 2001. „Treptele unei aventuri spirituale" în *Întâlnirea cu sacrul*, volum îngrijit de Cristina Bădiliță în colaborare cu Paul Barbăneagră, Cluj Napoca: Editura Echinox.

Heffernan, A.W. James, 1993. *Museum of Words. The poetics of Ekphrasis from Homer of Ashbery*, Chicago and London: The University of Chicago Press.

Ingarden, Roman. 1978. *Studii de estetică,* traducere Olga Zaicik, studiu introductiv Nicolae Vanina, București: Editura Univers.

Păun, MG, 2020, *Elemente de fantastic eminescian la Mircea Eliade și Vasile Voiculescu,* prefață de Mircea Anghelescu, Craiova: Editura Aius.

Pudovkin, Vesevelov. 1960. *Despre arta filmului*, traducere D.I. Suchianu & Gh.Ciocler, București: E.S.P.L.A.

Sărățeanu, Septimiu, „Premiile UNITER pentru cel mai bun spectacol de televiziune", în *Monitorul*, Iași, nr. 86 (543), 14 aprilie 1993.

Scarlat, Cristina. 2016. *Transpunerea operei lui Mircea Eliade în alte limbaje ale artei,* București: Eikon.

Sergovici, Viorel. 1992. *Domnișoara Christina.* Diisponibil: *http://www.anuntulvideo.ro/filme/45174-domnisoara-christina-mircea-eliade-1992108-minute*

Simion, Eugen.1981. „Nuvelele textului mitic", postfață la vol. Mircea Eliade, *În curte la Dionis*, București: Editura Cartea Românească.

Simion, Eugen. 2005. *Mircea Eliede. Nodurile și semnele prozei.* Ediția a II-a revăzută și adăugită, București: Univers Enciclopedic.

Ungureanu, Cornel, 1995. *La vest de Eden. O introducere în literatura exiliului*, Timișoara: Editura „Amacord".

BETWEEN TRADITION AND INNOVATION – THE ESPERPENTO IN RAMÓN MARÍA DEL VALLE-INCLÁN'S "LUCES DE BOHEMIA"

Andreea Daniela Urzicianu (Ţacu)

Independent Researcher, PhD, University of Craiova

Abstract: A few decades before Bakhtin revolutionised the literary theory with his carnivalesque vision based on the Menippean satire, the Spanish writer Ramón María del Valle-Inclán wrote his first Esperpento, a new literary form based on the theory of grotesqueness and on the traditional satire. In "Luces de Bohemia", Valle-Inclán defined the social and political decadence of his times by reflecting it in some concave mirrors, creating a grotesque and misshapen art, of a hallucinatory realism. As in the case of satire, literary critics could not reach a conclusion regarding Esperpento, whether it is a literary mode, a genre, or simply an aesthetic device. What is clear enough is that Esperpento is similar to satire in many ways, because it has an explicit satirical and moral purpose, aiming to motivate the readers to reflect on the reality around them by presenting it in a distorted way, exaggerating the vices that need to be corrected. Both Bakhtin's and Valle-Inclán's theories perceive reality not directly, but in the light of a reflection. The present paper aims to analyse the style and the technique of Esperpento in Valle-Inclán's best known literary work, "Luces de Bohemia", comparing the revolutionary features of the author's literary style, with the traditional patterns.

Keywords: Esperpento, satire, Valle-Inclán, innovation, tradition, "Luces de Bohemia".

1. Introducción

Fernández Oblanca señalaba en "Literatura y sociedad en el esperpento de Valle-Inclán" (2001) que la crisis del siglo XIX tuvo un gran impacto para los ámbitos estéticos en España, principalmente para la literatura española, donde se manifestó como la crisis del realismo y naturalismo vigentes. Sin embargo, el crítico sostenía que, a la hora de valorar la obra literaria de Ramón María del Valle-Inclán, las coincidencias de la crítica eran más escasas. Sin duda alguna, después del Siglo de Oro, la literatura española empezó a sufrir una lenta decadencia, que durante el siglo XIX cambió de ritmo y se precipitó dramáticamente. Siendo ya desposeída de su imperio colonial y consumada desde adentro por guerras civiles, España perdió, a fines del siglo XIX, Filipines, Cuba y Puerto-Rico, tras la guerra contra los Estados Unidos (1895-1898). Todos los eventos políticos y culturales despertaron la conciencia de algunos intelectuales del momento, que decidieron levantar su espíritu creador. Tal grupo de artistas y pensadores llegó a llamarse *la Generación del '98*.

Dentro de tal palingenesia española, el autor Ramón María del Valle-Inclán se destacó como una de las más ilustres mentes del momento. Su literatura conoció varias etapas de desarrollo, partiendo desde un modernismo elegante y nostálgico y llegando a una literatura de hondo contenido crítico, marcada por la integración de la distorsión de la realidad como recurso estilístico en su obra de ficción. Por consiguiente, podemos hablar de tres períodos en la

literatura de Valle-Inclán: el de modernismo canónico, la etapa de transición y la etapa de los esperpentos.

A lo largo del presente estudio, nos concentraremos principalmente en la literatura esperpéntica, que instituyó una gran innovación dramática, refiriéndonos en especial a la primera obra esperpéntica por Ramón María del Valle-Inclán, "Luces de Bohemia".

2. La estética del Esperpento - "Nuestra tragedia no es una tragedia"

A partir de los años sesenta del siglo XX, el interés por la obra de Valle-Inclán ha crecido paulatinamente, culminando en los años ochenta y continuando hasta nuestros días. Este interés de los críticos literarios se ha orientado principalmente en la obra teatral del autor, lo que ha generado una multitud de perspectivas, interpretaciones y opiniones acerca de la esencia del esperpento.

El esperpento representa el eje principal de los discursos intelectuales, debido a su naturaleza híbrida, ya que resulta difícil comprender su núcleo filosófico, estético y genérico. Los críticos literarios aún no se han puesto de acuerdo si el esperpento es un nuevo género literario, un drama moderno o una estética original. Como Aznar Soler sostenía,

> "Parece indudable [...] la fecunda y permanente insatisfacción estética de Valle-Inclán, nada proclive a instalarse cómodamente en la autocomplacencia e impulsado hasta su último texto por una voluntad envidiablemente juvenil de innovar [...]" (Aznar Soler 1980: 93)

Los años 1920-1921 representaron el período más consistente en cuanto al esperpento, ya que en 1920 Valle-Inclán publicó "Luces de Bohemia", su primera obra esperpéntica y, según varios críticos, la mejor.

Valle-Inclán inventó un nuevo género literario, o más bien dicho una nueva estética literaria, el esperpento, extrayéndolo de lo más hondo de la tradición literaria española. Como señalaba también María Zambrano, el género se anuncia desde el principio, por las situaciones llevadas al extremo, por el dibujo que el autor hace a los personajes, esbozados como arquetipos del ser humano llevado hasta el último confín, por el lenguaje, por el sentido grotesco y por los héroes clásicos (2001: 146).

La teoría del esperpento es directamente definida por Valle-Inclán en la escena XII de "Luces de Bohemia", así como en el *Prólogo* y en el *Epílogo* de "Los cuernos de Don Friolera" (1921). Mediante el cambio de palabras entre Max Estrella y Don Latino de Hispalis, el autor formula la primera teoría del esperpento.

> "Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada." ("Luces de Bohemia")

En consecuencia, el esperpento se presenta como una estética literaria que consiste en la deformación sistemática de las normal clásicas, a través de la cual las imágenes más bellas se convierten en absurdas, con el propósito de evidenciar que España era una deformación grotesca de la civilización europea.

Si en "Luces de Bohemia" el esperpento se define, por el protagonista Max Estrella, como un juego de espejos donde la literatura y la realidad se entrelazan, en "Los cuernos de Don Friolera" (1921) lo que Valle-Inclán hace es llevar tal juego hasta sus últimas consecuencias: "Mi estética es una superación del dolor y de la risa como deben ser las conversaciones de los muertos al contarse historias de los vivos... Todo nuestro arte nace de saber que un día

pasaremos; ese saber iguala a los hombres mucho más que la Revolución Francesa." ("Los cuernos de Don Friolera", 1921)

Es evidente que la poética sofisticada de su prosa no tiene igual. El autor formuló, en una entrevista concedida a Gregorio Martínez Sierra (1938), que en su opinión existían tres maneras de ver al mundo, la tercera siendo la misma definición del esperpento:

> "Comenzaré por decirle a usted que creo que hay tres maneras de ver el mundo, artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire.. (Esta última) es mirar al mundo desde un plano superior y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Ésta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos. Quevedo tiene esa manera. Cervantes también... También es la manera de Goya. Y esta consideración es la que me movió a dar un camino en mi literatura y a escribir los esperpentos, el género que yo bautizo con el nombre de esperpentos." (Martínez Sierra 7 de diciembre de 1938, publicado en el diario ABC)

Por consiguiente, entendemos que el concepto del esperpento valleinclaniano se expresa a través de diversos elementos. Mediante varios *dramatis personae*, que resultan en caricaturas, el autor crea arquetipos. Los espejos que aparecen en "Luces de Bohemia" no son espejos normales. Por ejemplo, cuando Max Estrella y Don Latino entran en el café, los detalles que construyen los alrededores se reflejan en las descripciones de los personajes:

> "Un café que prolongan empañados espejos […] Los espejos multiplicadores están llenos de un interés folletinesco. En un fondo, con una geometría absurda, extravaga el Café El compás canalla de la música, las luces en el fondo de los espejos, el vaho de humo penetrado del temblor de los arcos voltaicos cifra su diversidad en una sola expresión. Entran extraños, y son de repente transfigurados en aquel triple ritmo, MALA ESTRELLA y DON LATINO." ("Luces de Bohemia", Escena novena)

Además, a menudo, las personas gesticulan desde una forma física que traiciona una pose de distorsiones caricaturescas: "DON LATINO guiña el ojo, tuerce la jeta, y desmaya los brazos como un pelele".

Los personajes que habitan "Luces de Bohemia", así como los que pasan por Callejón del Gato, aparecen como caricaturas humanas o como muñecos: "Dorio de Gades, Clarinito y Pérez, arrimados a la pared, son tres fúnebres fantoches en hilera" (Escena decimatercia).

Valle-Inclán sigue ciertos principios en su técnica de deformación, empezando don la desfiguración externa. Por ejemplo, al construir la imagen de la *vieja pintada,* el autor contrasta su figura externa, con sus gestos de seducir a Don Latino: "bajo la máscara de albayalde, descubre las encías sin dientes y tienta capciosa a Don Latino"; de esta manera enfatizando aún más su aspecto caricaturizado.

La matemática de los espejos cóncavos proyecta, de una manera, las connotaciones más apropiadas a las intenciones del autor. Polak sostenía en su trabajo "El esperpento valleinclaniano en el contexto del arte grotesco" (2009), que "la técnica de anamorfosis posibilita proyectar en términos visuales el realismo psicológico del artista para propiciar una imagen coherente e inquietante a la vez." (18).

En "Luces de Bohemia", la imagen distorsionada del absurdo se da mediante el vapor del alcohol ("en los ojos ciegos un vidriado triste, de alcohol y de fiebre" – Escena tercera), y ofrece la perspectiva del absurdo, junto con ella, la fealdad y monstruosidad de la sociedad evocada. El verdadero rostro de un mundo dominado por el capital y los negocios, por la policía abusiva y la

política egoísta, se desprende precisamente a través de la deformación que rompe la envoltura convencional de las cosas. Así explica la comunión tan estrecha entre la nobleza espiritual del bohemio Max y la revuelta del proletario Mateo, ambos rechazados por una sociedad desarticulada.

Max Estrella se distingue como una personalidad trágica, por sus acciones hiperbólicas, macabras y, a menudo, ridículas. Su descripción física lo convierte en una figura trágica, con "su cabeza [que] parece esencialmente erizada y ciega, su cuerpo acurrucado, su cabello blanco esparcido sobre su pecho", y a la vez en una caricatura.

Entre los recursos literarios que Valle-Inclán implementa en su obra teatral y que también contribuyen a construir el esperpento, destacamos la ironía, junto con la alusión, la preterición y la reticencia. La lectura de "Luces de Bohemia" deja el regusto de una ironía omnipresente, tanto mediante las acotaciones escénicas, como también a través de las situaciones presentadas, los temas discutidos por los personajes, y el tono general de la obra. Además, los recursos típicos del esperpento, como la animalización, la cosificación, y la imitación burlesca, apoyan a la ironía en el proceso de crear la sensación de comunicación sesgada, con manifiesto cómico.

Como Lyon y Ruiz Ramón sostuvieron, "por bella que sea una imagen en sí misma, ésta queda forzosamente deformada si es observada dentro de un contexto inadecuado" (Rico 1998: 315). El concepto de heroísmo resulta también distorsionado en "Luces de Bohemia", siguiendo el mismo modelo. El protagonista de la obra, Max Estrella, reúne las características de la tragedia clásica. Su apellido designa un elemento celestial, la luz estelar que ilumina el camino nocturno y puede predecir el futuro. Sin embargo, su postura en la obra es definitivamente alterada por su falta de vista y por el echo de que el protagonista se mueve dentro de un mundo que carece de cualidades morales o divinas, mientras que él mismo carece del poder de enfrentarse a este mundo.

En su breve recorrido por Madrid, Max se convierte en objeto de todo tipo de delincuencias: engaño, robo, prostitución, sometiendo su seriedad heroica o noble a una devaluación incesante.

> "Máximo Estrella, con los brazos abiertos en cruz, la cabeza erguida, los ojos parados, trágicos en su ciega quietud, avanza como un fantasma. Su Excelencia, tripudo, repintado, mantecoso, responde con un arranque de cómico viejo, en el buen melodrama francés." (Escena octava)

El drama se acaba con la muerte del "héroe", que alude al final de una época. Así como Rubio Jiménez concluyó, en "Luces de Bohemia" "Valle-Inclán insiste en la presentación esperpéntica con el convencimiento de que es el mejor modo de presentar la realidad grotesca española del cambio del siglo y de que sus lectores o espectadores contemplándola como es, se decidan a cambiarla." (2003: 69).

No obstante, es importante precisar que la visión esperpéntica de Valle-Inclán no queda petrificada con la publicación de la obra "Luces de Bohemia", sino al contrario. Desde 1920, cada esperpento ilustra un cambio de énfasis que cambia el matiz de la definición original, así como Lyon y Ruiz Ramón también afirmaron:

> "La cosa se complica bastante, por ejemplo, con la incorporación en 1924 de tres escenas nuevas en la versión definitiva de Luces, escenas que contradicen hasta cierto punto la rigurosa objetividad de la versión primitiva y producen un cambio importante en el carácter de Max Estrella." (1998: 315).

3. Tradición e innovación

Partiendo desde la idea de que en los esperpentos se plantea el problema de cuál es lo auténtico en el mundo, cuáles son los verdaderos valores morales y cuáles no tienen ningún fundamento, careciendo de esta manera de autenticidad, consideramos que el rasgo grotesco que el esperpento cultiva es inseparable de la sátira.

La deformación satírica es incesante en los esperpentos. Los aspectos absurdos se exageran tanto que adquieren un aire ridículo y desagradable. La exageración y lo absurdo son técnicas esperpénticas para escandalizar y divertir a la vez con su sátira grotesca. Por tanto, por su vocación moral de reformar la sociedad y su doble naturaleza que critica y entretiene al mismo tiempo, el esperpento, así como la sátira, puede ser considerado estrategia comunicativa, ya que existe una estrecha relación entre ética y estética, entre moralidad, emociones y pensamiento lógico.

La relación entre esperpento y sátira se extiende más allá del uso de los recursos literario como la exageración, lo absurdo y lo cómico-grotesco. La sátira en sí misma es como un espejo deformante: refleja la realidad, generalmente no en su propia forma, sino como una caricatura. Los aspectos negativos de la sociedad, que se critican y se pretende hacer públicos para corregirlos, son la mayoría de las veces exagerados, con fines éticos.

Varios críticos literarios, como Emil Draitser, compararon la estética de la sátira con los espejos deformantes, las atracciones populares en carnavales y ferias. Draitser argumentó que el satírico perturba a sus lectores al mostrar el mundo en un espejo distorsionado, una técnica que hace posible que las personas se vean a sí mismas y, sin embargo, las hace reír de su propia imagen (1994: xv). De ahí que el propósito estético de la sátira, igual que el del esperpento, se fusiona con el ético, dando como resultado una obra de arte que educa y entretiene.

Por otra parte, la comparación con los espejos deformantes en las obras de Ramón María del Valle-Inclán se parece a la tradición carnavalesca de Mikhail Bakhtin. Tras analizar la obra del escritor francés François Rebelais, Bakhtin acentuó dos significados ocultos en el texto literario: el carnavalesco, un modo literario definido por un desafío satírico a la autoridad, a la que describe como una institución social, y el realismo grotesco, identificado por Bakhtin como modo literario cuyo principio esencial es la degradación (Clark y Holquist 1984: 297-299). Las nociones de "carnaval" y "grotesco" se interconectan varias veces en el estudio crítico de Bakhtin y se refieren a la interacción entre la sociedad, la literatura y el significado del texto literario.

Unas décadas antes de que Bakhtin revolucionara la teoría literaria con su visión carnavalesca basada en la sátira menipea, el escritor español Ramón María del Valle-Inclán escribió su primer Esperpento, esa nueva forma literaria basada en la teoría de lo grotesco y en la sátira tradicional.

La visión carnavalesca de Bakhtin se basa en la sátira menipea, que se caracteriza por atacar actitudes mentales en lugar de individuos específicos. Según la teoría de Bakhtin, el carnaval representa el momento en que todo está permitido, en un espacio social alternativo de una libertad utópica. El carnaval destruye los límites establecidos por las clases sociales, económicas o políticas, y los reemplaza con una nueva visión, de igualdad y cooperación mutua. Sin embargo, el carnaval degenera en un realismo grotesco donde los participantes, liberados de todo tipo de restricciones morales, se comportan como salvajes. Como argumentó Bakhtin, el carnaval solo ofrece a los participantes la oportunidad de revelar su verdadero yo, porque las máscaras son de hecho los rostros reales de los individuos, lo que generalmente intentan ocultar.

Actualmente, es algo casual encontrar lo grotesco en el arte, principalmente en el arte absurdo, que expresa la carencia de sentido. Podemos decir, pues, que los principios del esperpento partieron de la tradición satírica, basándose en una doble meta: ética y estética a la vez; y evolucionaron a través de los años, revolucionando la teoría de la literatura, no solo española, sino universal.

4. Conclusiones

Hay varios aspectos contemporáneos del esperpento, como su visión de interior, subjetiva, la realidad en oposición a la realidad histórica o naturalista, el sentimiento generalizado de desilusión y alienación, la mezcla de tragedia y comedia en lo grotesco. A través de todos estos aspectos, el esperpento parece tener una gran empatía con la literatura europea contemporánea, específicamente el con "teatro del absurdo" francés, ya que utilizan medios de expresión similares, es decir, la técnica de convertir a los hombres en marionetas y objetos, la distorsión, la caricatura y el uso del mundo del carnaval, así como lo grotesco, a través de una genuina síntesis de tragedia y comedia. Estas cualidades del esperpento lo colocan dentro la vanguardia del arte y el pensamiento contemporáneos.

BIBLIOGRAPHY

AZNAR SOLER, Manuel. 1998. "Ramón del Valle-Inclán". En RICO, F., *Historia y crítica de la literatura española/Modernismo y 98*.

CLARK, Katerina, HOLQUIST, Michael. 1984. Mikhail Bakhtin. Cambridge: Harvard University Press.

DURAN, Manuel. 1966. "Valle-Inclán y el sentido de lo grotesco" en *Papeles de Son Armadans*, T. XLIII, Num, CXXVII, Octubre 1966, pp. 109-131.

FÉRNANDEZ ALMAGRO, Melchor. En torno al 98: política y literatura. Madrid: Jordán, 1948. pág. 191.

GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar. *España en sus episodios nacionales.* Madrid: Ed. del Movimiento, 1954. págs. 75-76.

PHILLIPS, Allen. "Sobre Luces de Bohemia y su realidad literaria" en *Valle-Inclán: Centennial studies*, ed. Ricardo Gullfin (Austin, 1968), pp. 601-614.

RICO, Francisco. Historia y crítica de la literatura española/Modernismo y 98. 1ª edición. Barcelona: Crítica, 1998. págs. 258-295.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. 2003. "Introducción". En *VALLE-INCLÁN, Ramón María del. Martes de carnaval – esperpentos*. 26ª edición. Madrid: Espasa Calpe, 2003. pág. 69.

RUIZ RAMÓN, Francisco. 1980. "Valle-Inclán y su teatro en libertad". En *Historia del teatro español. Siglo XX*. 1a edición. Madrid: Cátedra, pág. 93.

SALINAS, PEDRO. 1970. "Significación del esperpento o Valle-Inclán hijo pródigo del '98" *en Literatura española siglo XX*. Madrid: Alianza.

VALLE-INCLÁN, Ramón María del. 2015. *Luces de Bohemia*, Castillo, Grupo Macmillan.

ZAMBRANO, María. "Valle Inclán y la generación del 98". *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano*, [en línea], 2001, Núm. 3, p. 145-7, https://raco.cat/index.php/Aurora/article/view/144905 [Consulta: 20-11-2021].

ZAMORA VICENTE, Alonso. 1969. *La realidad esperpéntica. Aproximación a «Luces de bohemia».* Madrid, Gredos.

FERNÁNDEZ OBLANCA, Justo. 2001. *Literatura y sociedad, el papel de la literatura en el siglo XX* , I Congreso Nacional Literatura y Sociedad, ISBN 84-95322-77-3, págs. 145-164.

BERMEJO MARCOS, M. 1971. *Valle-Inclán: Introducción a su obra.* Salamanca: Anaya.

BAKHTIN, M.M. 1984. *Rebelais and His World*, trad. H. Iswolsky, Bloomington: Indiana University Press.

DRAITSER, Emil A. 1994. Techniques of satire. Eds. Victor Raskin & Mahadev Apte. Berlin / New York: Mouton de Gruyter.

Diccionarios:

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española* (22ª ed.), 2002. Consultado en: http://www.rae.es/rae.html

THE SEARCH FOR CULTURAL IDENTITY IN HANIF KUREISHI'S THE BUDDHA OF SUBURBIA

Emilia Ursachi (Hasmațuchi)

PhD Student, „1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract: This paper analyses the search for identity from a cultural and social perspective, the struggle of the immigrants in achieving self-assertiveness with reference to Hanif Kureishi's novel The Buddha of Suburbia (1990). In my research I will refer to relevant studies of some theoreticians such as: Stuart Hall, Joanne P. Sharp's Geographies of Postcolonialism, Homi Bhabha and others. I will use the method of identification and analysis of the main themes: identity crisis, self-transformation, alienation, rootlessness, otherness, belonging, achievement of self-assertiveness which helps to define identity in a multicultural society.

Keywords: postcolonial literature; immigrants; multiculturalism; identity; alienation; double consciousness; self-assertiveness.

From the very beginning, the novel reveals the character's struggle for identity in a multi-ethnic and multicultural British society. Identity is linked to several determinant factors such as gender, ethnic background, class, education and bounded to certain social norms. On the other hand, people can be judgmental regarding one's identity and the last one might be forced into falsifying his identity in order to be liked, accepted and to integrate into the norms of society. Self-identity is linked to the national identity of a society. As Dana Rus points out in his book *Memory*, *Identity and Intercultural Communication* the "Ideas of national identity imply the similar condition of sameness, although traditionally the sameness involves a common historical past, unity of language, identical ethnic background. The identity of a nation, just as the identity of an individual, is a conscious, laborious process which takes a significant amount of time and specific historic conditions" (Rus, 2012, p. 367).

The colonized people could try to copy and assimilate the colonisers' values, but never totally succeeded, confirming, and maintaining the superiority of the colonisers. For Frantz Fanon, colonial authority worked by inviting Indians, Asians, Afro-American people to mimic white culture, an argument he developed in his book *Black Skin, White Masks* (1967). Fanon's conclusions are sharp: "At the risk of arousing the resentment of my coloured brothers I will say that the black man is not a man" (Fanon, 1967). The colonised people will never succeed to escape from the confinement of their skin or from the stigma of the immigrant, the outsider. The quest for an identity is very complicated for Karim, the protagonist of The Buddha of Suburbia in the context of globalization. The white people consider the immigrants as an inferior race due to the difference of their culture, ethnicity, skin colour, religion. The immigrant, on the other hand tries to imitate the habits, language, cultural values of the colonizer, the mimicry.

Rejecting and refusing to fully embrace the colonizer's ethnic and cultural identity, Karim creates a hybrid identity also called the Third Space or the hybrid identity. Babbha describes the hybrid identity in terms of a challenge between the colonised and the colonizer's

own cultural identity: "Hybridity is the sign of the productivity of colonial power, its shifting forces and fixities; it is the name for the strategic reversal of the process of domination through disavowal (that is, the production of discriminatory identities that secure the `pure` and original identity of authority)" (Babbha, 2004, p. 42.).

Double consciousness in *The Buddha of Suburbia*

The idea of double consciousness is also present in Kureishi's novel. The quest for and identity and the sense of belonging make the colonized people to find themselves caught between two cultural ideological societies. Fanon also analysed this issue of double consciousness. "For Fanon, although the race has materialized in very discrete and polarized forms, it is possible for individuals to shift between these polarized worlds. One world, the world of the colonized, is white/rich/powerful and the 'other' world, the opposite world of the colonized is characterized as the black/poor/alienated world" (Kane, 2007, p. 358).

As Stuart Hall says in his essay *Cultural Identity and Diaspora*, "there are at least two different ways of thinking about 'cultural identity'. The first position defines 'cultural identity' in terms of one, shared culture, a sort of collective 'one true self', hiding inside the many other, more superficial or artificial imposed 'selves', which people with history and ancestry hold in common. Within the terms of this definition, our cultural identities reflect the common historical experiences and shared cultural codes which provide us, as 'one people', with stable, unchanging and continuous frames of references and meaning, beneath the shifting divisions and vicissitudes of our actual history" (Stuart Hall, 1990, p. 223).

The postcolonial novelists like Hanif Kureishi, V. S. Nipaul, Salman Rushdie reconfigured the entire perception of the problem of identity in England, in the 1990s. B. Finney (2006) citing Bruce King points out the fact that "Kureishi's is a different subject matter from that of Naipaul and Rushdie, being partly the difference between being an immigrant and being born in a country" (Finney, 2006). Unlike the other writers mentioned above, Kureishi was born in U.K., namely in Bromley in 1954 in a mixed family, his father, a Pakistani immigrant and an English mother. *The Buddha of Suburbia* is his first novel, published in 1990, an autobiographical novel which reflects his struggle to find his personal and cultural identity as an Englishman: "My name is Karim Amir, and I am an Englishman born and bred, almost. I am often considered to be a funny kind of Englishman, a new breed as it were, having emerged from two old histories" (Kureishi, 2009). The meaning of 'almost' is that he refers to his father, Haroon, who is an immigrant who came from India twenty years earlier and married to an Englishwoman. For Karim it is hard to fully accept and embrace the English entity because of his Indian heritage. Unlike his father, who preserves the beliefs, practices from the Indian culture, Karim rejects them and even feels embarrassed of his father, who became a Buddha of the suburbs, entertaining the guests at Eva's parties.

According to a famous critic Kara (2020), "through the character of Karim Amir, the author of the novel portrays Western's biased attitudes towards Pakistani immigrants. These are called the first generation immigrants as well the immigrants of the second generation. Youth like Karim Amir and Jamila represent the first-generation immigrants while Haroon and Anwar are the depictions of second-generation immigrants. (…) During the 20th century, the British's one-sided racist policy which excluded the diasporic from the world started to change and the British society transformed into a culturally mixed one by dealing with the people from different parts of the world. At the time language was a means of power that shaped identity" (Azeem

et.al., 2020, p.160). Karim's identity crisis starts when he moved from the suburbs to London, leaving behind the culture and traditions of the suburbs. He sometimes remembers his peaceful suburb life, comparing it with the tormenting London city: "perhaps it is the odd mixture of continents and blood, of here and there, of belonging and not, that makes me restless and easily bores" (Kureishi, 2009, p.3).

The quest for identity is far more complex. It is not only Karim's personal development, but it is a bout Britain becoming a multicultural society due to the migration process. Though published in 1990, the novel is so relevant for our days, where migration is increasing, different cultures meet, sometimes clash forming multicultural communities with a great variety of traditions and values, "an odd mixture of continents and blood" (Kureishi, 2009). Regarding the urban cosmopolitanism, Nick Bentley, in his book *British Fiction* of the 1990s says "Karim's sexual and ethnic difference, along with his refusal of fixed categories, is often associated with urban cosmopolitanism and seen as a challenge to suburban sameness" (Bentley, 2008).

Denying his Indian roots in looking for an identity makes Karim to be more confused about who he is. He is confused even when it comes to relations. Only accepting his cultural background and his family history he reaches to a sense of belonging, to a more defined identity and to a better sense of self-assertiveness. Karim is not the only character in the novel who passes through a process of self-transformation, in the quest for an identity, but also other characters: Haroon, his father, Eva, the woman with whom he is having a love affair. His father, Haroon came to England to study, to get a good education and recognition. Even if he failed, he never gave up the dream for recognition. Coming from a wealthy family, he never lost his feeling of superiority: "Dad always felt superior to the British: this was the legacy of his Indian childhood - political anger turning into scorn and contempt (…) he'd made me feel that we couldn't allow ourselves the shame of failure in front of these people. You couldn't let the ex-colonialists see you on your knees, for that was where they expected you to be (…) their empire was gone; their day was done and it was our turn" (Kureishi, 2009, p.76).

The feeling of alienation is an important theme in the novel Buddha of Suburbia. What alienation means for Karim is the feeling of not belonging to the English society which made most of the characters with Indian roots, not English, feel excluded. The inferior complex and the negation of oneself are caused by alienation and part of the healing process.

The Buddha of Suburbia – a postcolonial Bildungsroman

The Buddha of the Suburbia is a bildungsroman, following Karim growing, evolving, experiencing and changing in the context of the British suburbs. Postcolonial writers are concerned with issues such as war, decolonization, trauma, alienation, identity, creating a new genre known as postcolonial bildungsroman. This genre deals with characters from diasporas, immigrants, exploring the construction of the authentic self. Erika Hoagland, in her study *Postcolonializing the Bildungsroman* points out the role of the postcolonial writers: "First nation authors use the genre to explore how colonialism impaired and destroyed indigenous identity and culture; the genre then is used to reclaim and assert lost histories and identities as the means by which healing on an individual and communal level may be achieved. (…) At its roots, the postcolonial Bildungsroman is about survival - beautiful, ugly, frightening – but always true" (Hoagland, 2006).

Unlike the bildungsroman, in the postcolonial bildungsroman "all the complex issues of juxtaposing oneself against a colonizing of foreign culture, of finding the identity of one's race,

of recognizing oppression, etc., are all played out. This process seems to follow a typical pattern. The stage is set with a culture contact situation where the self is defined in opposition to the «other» or colonizing culture" (Jussawalla, 1997).

The Buddha of Suburbia follows Karim's evolution in the suburb of British society. Even if, along the novel, he had certain moments when he felt he has found his path, he was never fully aware of his identity. By the end of the novel, Karim reached to the awareness of the meaning of life: "I could think about the past and what I'd been through as I'd struggled to locate myself and learn what the heart is. Perhaps in the future I would live more deeply. And so I sat in the centre of this old city that I loved, which itself sat at the bottom of a tiny island. I was surrounded by people I loved, and I felt happy and miserable at the same time. I thought of what a mess everything had been, but that it wouldn't always be that way" (Kureishi, 2009).

Conclusions

Postcolonial writers shed light to important issued regarding the traumas left by the colonization, the healing process and the deep marks left by it. "The contribution of Kureishi to the discourse of multi-ethnicity and multiculturalism is thus lauded, especially given that this novel provides a first-hand account of racist relationships that featured and prominently featured in the multicultural and diverse society of his time" (Hussein, 2019, p. 46.).

Analysing *The Buddha of Suburbia* as an example of a British identity crisis, we may say that Britain, by losing its superiority as a colonizer and becoming a multicultural society, it tended to increase discriminatory stereotyping and alienation of immigrants. Struggling to discover his true self, Karim, the protagonist of the novel Buddha of Suburbia must face, explore and experiment all the realities and challenges of the postmodern lifestyle in England.

BIBLIOGRAPHY

Bentley, N. (2008). *Contemporary British Fiction*. Edinburgh University Press

Bhabha, H.K. (2015). *Debating cultural hybridity: Multicultural identities and the politics of antiracism*. Zed Books Ldt.

Bhabha, H.K. (2004). *The Location of Culture.* Abingdon: Routledge

Buchanan, B. (2007). *Hanif Kureichi*. Palgrave Macmillan

Fanon, F. (2008). *Black skin, white mask*. Grove press

Hall, S. (1990). "Cultural identity and diaspora", in Jonathan Rutherford (Editor). *Identity: Community*.

Hashemipour, S. (2018). *Kureishi, Gurnah and Naipaul Reveal Otherness: Double-Consciousness in the Buddha of Suburbia, by the Sea and One out of Many*. International Journal of Language and Literature.

Hoagland, E.A. (2006). *Postcolonializing the Bildungsroman: A Study of the Evolution of a Genre*. Purdue University

Hussein, Z.S. (2019, June). *Crisis of Identity in Hanif Kureishi's "The Buddha of Suburbia* ". In 2019 International Conference on English Language and Culture

Jussawalla, F.F. (1997). *Kim, Huck and Naipaul: Using The Postcolonial Bildungsroman to (Re)define Postcoloniality*. Links and Letters, 25-38

Kane, N. (2007). Frantz Fanon's Theory of Racialization: Implications for Globalization. *Human Architecture: Journal of Sociology of Self-Knowledge*, 5.

Kara, G. (2020). The Problem of Immigrant Identity in Buddha of Suburbia by Hanif Kureishi. *Akademik Dil Ve Edebiyat Dergisi*, *4* (1), 179-199.https:doi.org/10.34083.703403

Kureishi, H. (2009). *The Buddha of suburbia*. Faber & Faber

Morley, D.G. (2006). *Stuart Hall: Essential Essays Volume 2 – Identity and Diaspora*

Rus, D. (2012). Explicit Allegiance in the Formation of American Identity. In Iulian Boldea (Ed.), *Memory, Identity and Intercultural Communication*, (pp.363-372). Edizioni Nuova Cultura.

Sharp, J. (2008). *Geographies of postcolonialism*. Sage

Whittaker, A. (Ed.). (2009). *Britain: Be Fluent in British Life and Culture*. Thorogood Publishing

LITERATURE AND CINEMATOGRAPHY. THE BRIDGE BETWEEN THE TWO ARTS

Gabriela Alina Bota

PhD Student, UMFST Târgu Mureș

Abstract:Literature is a form of social consciousness and a way of knowing reality, it is the most complex art, referring to the multiple characteristics of nature and human life, although it uses the simplest element: the word. Literature overlaps itself in many aspects with cinematography and creates a particular relationship with it. The process of comparing the cinematographic language with that of the written text, is based on the realization of some reports of the contents, such as: image - text, cinematographic language - literature language (specific expression, possibilities of its processing, impact on the public), specific concepts cinematography: image, screenplay, directing, acting, soundtrack. In the course of the paper, we tend to build valid and plausible cutouts of these two comparable genres.

Keywords: literature, film, cinematography, arts

În configuraţia oricărei culturi, arta are un statut de excelenţă: este cea mai elevată formă a creaţiei umane, întrucât plăsmuieşte noi lumi, sensuri distincte şi multiple, este cea mai liberă şi dezinvoltă activitate umană, cea mai desprinsă de orice scopuri practice imediate. În acest sens, Umberto Eco sublinia faptul că: ,,Arta este ecologia sufletului”. Pe de altă parte, Kant definea arta drept ,,finalitate fără scop”, fiind o formulă paradoxală prin care evidenţia atât intenţia expresivă, cât şi semnificaţia operei, atingându-i valenţele chiar şi în ceea ce priveşte gratuitatea ei în ordin practic.

Cu toate că pe parcursul timpul artele şi-au croit diferite direcţii şi s-au specializat, elementul comun al tuturor rămâne în mod cert scopul: acela de a delecta consumatorul, de a-l instrui, de a-l introduce într-un alt univers, de a contura o stare de tensiune interogativă, de a-l apropia astfel pe om de Dumnezeu, sau chiar de a-l smulge, conform afirmaţiei lui Aristotel, din acea sferă a egoismului în care s-au afundat. Exceptând natura materialului pe care-l folosesc, artele manifestă şi exprimă neliniştile, acele situaţii existenţiale semnificative. Putem remarca conexiuni multiple între diferitele arte care surprind mesajul operei, subliniază o idee, sprijinind atât autorul cât şi receptorul în procesul de cunoaştere a universului.

Literatura este o formă a conştiinţei sociale şi modalitate de cunoaştere a realităţii, este arta cea mai complexă, referindu-ne la multiplele caracteristici ale naturii, cât şi ale vieţii omeneşti, cu toate că utilizează cel mai simplu element: cuvântul. Considerăm că literatura se interpune în multe aspecte cu cinematografia şi creează o relaţie particulară cu aceasta. Procesul de comparare al limbajului cinematografic cu cel al textului scris, se bazează pe realizarea unor rapoarte ale conţinuturilor precum: imagine-text, limbajul cinematografic-limbajul literaturii (materialul de expresie specific, posibilităţi de prelucrare a acestuia, impact asupra publicului), concepte specifice cinematografiei: imagine, scenariu, regie, interpretare actoricească, coloană sonoră.

În foarte multe cazuri, filmul a venit în completarea literaturii, a textelor cu caracter ştiinţific, conturând peisaje relevante, fixându-le un fundal şi un context vizual, prelungind astfel interesul publicului pentru evenimentele prezentate. Marin Preda considera că: „Cel mai interesant este că un film bun după o carte duce cititorii în librării să cumpere acea carte, deşi au văzut filmul. Există în relaţia între arte elemente care fac să se potenţeze reciproc. E un câştig.”[1]

Constatăm de asemenea că: „Prin caracterul său intermedial, adaptarea a fost încă de la început scindată între studiile literare, preponderent esterice şi cele de cinema, preponderent analitice. Influenţa mai puternică a primei categorii a adâncit ruptura între teoria şi practica adaptării, determinând adoptarea principiilor teorei literare şi omagierea operelor scriitorilor canonici.” [tr.n.] [2]

Brian McFarlane, în cartea sa *Romanul în film o introducere în teoria adaptării*, încearcă să trateze şi să dezvolte vestitul şi des întâlnitul răspuns în urma vizionării unei adaptări cinematografice: „Nu a fost la fel de bun precum cartea!”, acesta constituind chiar punctul de plecare al multor recenzii de film.

Romanul în film este prima relatare teoretică sistematică a procesului prin care operele mari (şi nu atât de grozave) ale literaturii sunt transformate în bunul, răul (uneori urât), dar întotdeauna mediul distinctiv al cinematografiei. Bazându-se pe teoria literară şi cinematografică relevantă recentă, cartea oferă o analiză atentă a teoriei şi practicii metamorfozei. În demersul aceleaşi creaţii, Brian McFarlane consideră adaptarea un gen în sine care operează şi jonglează cu un set de valori şi sensuri proprii, nefiind un simplu derivat, un secundar în raport cu referentul literar.

În demersul volumului: *Romanul în film: o introducere în teoria adaptării*, Brian McFarlane îşi propune să evite discuţiile impresioniste despre adaptările cinematografice, pe care multe studii în domeniu le susţin, precum şi, pe de altă parte, tinde să sublinieze concepte specifice pentru discutarea naturii procesului de transformare. Aventurându-se în analizarea a ceea ce el însuşi numeşte „o abordare structuralistă modificată” [tr.n.] [3], realizează distincţia între elementele transferabile şi cele netransferabile. De exemplu, în timp ce intriga poate de regulă să-şi menţină caracterul intact în urma adaptării cinematografice, dispozitivele precum „naraţiunea la prima persoană” şi „naraţiunea omniscientă” nu au un echivalent direct în cinema. Toate elementele aparţinând modului în care aparţine o naraţiune într-un anumit mediu ceea ce McFarlane numeşte „enunţ”, pentru a fi distins de elementele care nu sunt mediu-specific - acestea fiind etichetate ca „naraţiune.”

De asemenea, McFarlane vede două direcţii relevante pentru o investigaţie calitativă: „(a) în procesul de transpunere, exact ce este posibil să se transfere sau adapteze de la roman la film; şi (b) ce factori cheie, alţii decât romanul sursă, au exercitat o influenţă asupra versiunii cinematografice a romanului?" [tr.n.] [4]

Romanul în film este un motiv ferm şi convingător pentru o comparaţie corectă între un roman şi filmul (filmele) bazat pe acesta. O astfel de comparaţie renunţă la referinţe vagi precum „fidelitatea” unui film (sau lipsa acestuia) în raport cu sursa sa literară, aplicând în schimb o serie de concepte bine definite, cu flexibilitate adecvată perechilor de tipul roman-film. Mai exact,

[1] https://www.marinpreda.net/opere/citate/marin_preda.html;
[2] Thomas M. Leith, *Film adaptation and its discontents : from Gone with the Wind to The Passion of the Christ*, Baltimore, Maryland, p. 5;
[3] Brian McFarlane, *Novel to film: an introduction to the Theory of Adaptation*, Clarendon, 1997, p. 201;
[4] Brian McFarlane, *op. cit.*, p. 22;

posibilitățile de enunțare și restricțiile ambelor medii trebuie studiate cu atenție înainte să se poată pretinde ceva dincolo de impresionismul subiectiv despre succesul unei adaptări.

Această abordare imparțială este strâns legată de alt aspect recomandabil al cărții. McFarlane nu se mulțumește cu catalogarea temelor și tehnicilor, pornind în încercarea de a remarca efectele pe care alegerile scriitorilor și regizorilor le pot avea (sau chiar le au deja) asupra publicului lor. Căci aceasta este, de bună seamă, ceea ce contează cu adevărat. O diferență fără un efect real sau posibil, la urma urmei, pur și simplu este irelevantă. Inevitabil, McFarlane nu poate decât să speculeze cu privire la aceste efecte, întrucât nu a făcut nicio cercetare experimentală care să-i susțină interpretările, dar speculațiile sale sunt prudente, sensibile și informate.

Adaptarea cinematografică oferă noi abordări ale artei, teoriei și politicii culturale ale adaptărilor cinematografice, provocând noi interpretări chiar și asupra a ceea ce se înțelege prin termenul „adaptare" în sine. Contribuitorii examinează procesul de adaptare atât în teorie, cât și în practică, discutând o mare varietate de filme. Introducerea lui James Naremore oferă o prezentare istorică accesibilă a domeniului și relevă importanța studiului de adaptare la numeroasele discipline academice atrase acum de analiza filmului ca produs, document și artefact cultural.

Teoreticeanul James Naremore, în volumul *Adaptarea cinematografică,* amintit anterior, pune accentul pe *remake*, drept o formă de repovestire, de reluare, de reciclare. Prin intermediul utilizării termenului de *remake*, teoreticianul evidențiază că nu este preocupat prea mult să disocieze între genuri în această epocă a reproducerii mecanice. El consideră că: „Discuțiile critice referitoare la *remake*-urile de filme sunt foarte benefice puse în balanță cu discuțiile referitoare la adaptările literare. Ambele se ocupă cu ideea oarecum discutabilă a originalului versus copia, ambele apreciază opera de artă unică, și ambele tratează << textul precursor >> cu un fel de deferență."

În egală măsură, atât literatura, cât şi filmul se pot repovesti din perspective diferite, printr-o altă peliculă, abordând alte valențe ale sensibilității şi ale viziunii, prin intermediul altor strategii pe care repovestirea le pretinde. Putem observa că „ecranizarea nu este în fond doar o transcriere simplă în imagini a unei cărți. Scenariul este acela care mediază reducția necesară de volum, fragmentul decupat și ajustat care permite cărții în ansamblu să devină film, adică tot amestecul de text cu imagine, sunet, decoruri, dar nefiind sub forma colajului, ci a unei integrări armonice, cinematografia fiind prin excelență o artă simfonică."[5]

Cu siguranță nu există nimic nou în ceea ce privește fenomenul *remake*-ului, care uneori chiar conduce către proiectarea unor filme apreciate și de succes. Arta populară și divertismentul comercial a depins întotdeauna de repetarea formulelor de succes. Însă publicul de astăzi are o conștiință istorică neobișnuită (mulți dintre ei se bucură vizionând filme vechi la televizor), iar anumite filme refăcute sunt mai susceptibile în a fi percepute cu suspiciune de specialiști ai domeniului. Unele filme sunt chiar potrivite în special pentru *remake* deoarece sunt inerent spectaculoase și au o calitate elementară, mitopoetică.

Scriitorul și criticul de film Angelo Mitchevici, subliniază referitor la transferul romanului/nuvelei/piesei de teatru în film prin mijlocirea scenariului, că: „acesta nu constituie doar un simplu act de prelucrare tehnică a unui text literar, ci presupune și un act de interpretare, demers pe care și cele mai modeste ecranizări îl abordează. Cu alte cuvinte, se demonstrează că include ceea ce presupune în fond repovestirea, şi anume lectura ca act interpretativ. În

[5] Revista Dilemateca, Angelo Mitchievici, Filmul și narațiunea românească - povestea în imagini, anul VII, nr. 69, februarie 2012

ecranizare regăsesc un dialog al cineastului cu opera literară, un drum către imagine, care trece printr-o abreviere a ei, şi anume scenariul. Dincolo de el se află o altă etapă pe care o scrie regizorul, şi numai el."[6]

O idee esențială pe care o subliniază James Naremore, în *Adaptarea cinematografică*, referindu-se la acest fenomen de *remake,* este aceea că orice intervenție asupra textului, oricât de minoră și inofensivă ar părea, pe care o exercită cineastul în actul de preluare, prelucrare, interpretare, are un efect considerabil asupra acestuia: „*Remake*-ul demonstrează că până și cele mai mici diferențe au consecințe enorme." [tr.n.] [7]

Într-o dimensiune similară se încadrază și Andrei Gorzo din punct de vedere al percepției, remarcând și concluzionând într-un studiu critic faptul că „Cinematograful contemporan (mai precis, cel de la 1990 încoace) nu duce lipsă de povești construite cu multă finețe pe structuri de tip multiple-draft replay (pentru anii 90 și 2000 se poate vorbi despre un trend internaţional în toată regula". [8]

O cinematografie cu caracter sănătos, curat, armonios, necesită o ecranizare, se impune această transpunere a cărţii în peisajul filmic, iar ecranizarea se dovedeşte adesea mult mai provocatoare și mai anevoioasă, pentru că presupune îndeplinirea procesului reconstrucţiilor istorice, de la articolele de vestimentaţie la modalitatea de expunere verbală şi comportamentală. Ecranizarea nu presupune un exerciţiu manierist, ea constituie, asemeni aşezării în pagină, o proiectare în imagine a unei categorii de sensibilitate, a autorului în acord sau în contrast cu cea a epocii, iar reconstituirea profunzimii unei sensibilităţi, a unei atmosfere particulare, nu poate fi reuşită numai prin intermediul decorurilor „de epocă".

În ultimele decenii ale secolului al XX-lea, sub simțitorul impact al structuralismului și al poststructuralismului, majoritatea prejudecăților care au marcat teoria adaptării sunt percepute ca fiind perimate. Atât filmul cât și literatura încep să fie studiate cu instrumente de sprijin, constituite din discipline conexe acestora, precum: psihanaliza, lingvistica, istoria, antropologia, semiotica.

Deși în ceea ce privește partea practică, adaptarea cinematografică a operelor literare câștigă tot mai mult teren, proiectându-se pe trepte superioare, criticii și scriitorii resimt anxietate și sunt cuprinși de o ușoară teamă la gândul că filmul ar putea să preia locul cărții, că „marea cultură" ar putea fi subminată de către cultura de masă. Plasarea cinema-ului sub auspiciile artelor nobile (literatură și teatru), îi aduc o serie de avantaje, pe de o parte, însă, îi și frânează elanul. Acest transfer de prestigiu dinspre carte înspre film, poate însemna și distanțarea studiilor cinematografice de subiectul adaptării.

BIBLIOGRAPHY

CĂLINESCU, George, „Istoria literaturii române", Editura Litera - Internațional, București - Chișinău, 2001;

CROHMĂLNICEANU, Ovidiu, *„Cinci prozatori în cinci feluri de lectură",* Editura Cartea românească, Bacău, 1984;

GORZO, Andrei, „*Viața, moartea și iar viața criticii de film"*, Ed. Polirom, 2019;

IBIDEM*, „E pericoloso sporgersi - Nae Caranfil"*, Ed. Liternet, 2013;

[6] Revista Dilemateca, Angelo Mitchievici, Filmul și narațiunea românească - povestea în imagini, anul VII, nr. 69, februarie 2012

[7] James Naremore, *Film adaptation*, Depth Field, p. 6;

[8] Andrei Gorzo, *E pericoloso sporgersi - Nae Caranfil*, Ed. Liternet, 2013, p. 14;

ȘERBAN, Alex Leo, „*4 decenii, 3 ani și 2 luni cu filmul românesc”*, Ed. Polirom, 2009;

MODORCEA, Grid, „*Dicționarul critic al filmului românesc după 1989”*, Ed. Axis Libri, 2011;

NAREMORE, James, *Film adaptation*, Depth Field, 2000;

CĂLIMAN, Călin, „*Istoria filmului românesc 1987-2017”*, Ed. Ideea Europeană, 2017;

LEITH, M. Thomas, „*Film adaptation and its discontents: from Gone with the Wind to The Passion of the Christ*, *Baltimore, Maryland”*, The Johns Hopkins University Press, 2007;

MCFARLANE, Brian, „*Novel to film: an introduction to the Theory of Adaptation”*, Clarendon, 1997;

Revista Dilemateca, Angelo Mitchievici, Filmul și narațiunea românească - povestea în imagini, anul VII, nr. 69, februarie 2012

WOMEN UNDER THE JOLLY ROGER. FROM CONFORMITY TO TRANSGRESSION

Nicolae Bobaru

PhD Student, West University of Timișoara

Abstract: Even the seas have always been a territory reserved for men and their masculinity, in the Golden Age of Piracy two of the most notorious figures in the Carribean piracy world were women. Anne Bonny and Mary Read were two women from the eighteenth century who cross-dressed to become pirates and made their way in fiction duet to Captain Charles Johnson, who included both of them in his work – "A General History of the Robberies and Murders of the Most Notorious Pyrates. With the Remarkable Actions and Adventures of the Two Female Pirates, Mary Read and Anne Bonny". Over the years both female pirates provided answers to questions around gender, sexuality and morality. In his work, Johnson presents them as oposites: Bonny is rebellious, fickle and lascivious, and on the other hand, Mary is devoted, faithful and sexually prudent. In our present work we'll focus on the heroine/harlot dichotomy as it is presented in some postmodernist fictions, which are undermining the myth that the pirate is a manly hero, a veritable champion of vitality and masculinity.

Keywords: pirate, gender, sexuality, morality, cross-dressing.

It is no news that since ancient times the sea has been a territory reserved for masculinity. Explorers and adventurers sailed the oceans hoping to make a name for themselves and amass wealth from their discoveries, but the crews of these ships, as well as those of merchant vessels and warships, which later appeared, continued to be generally made up of men.

The cultural meanings attributed to pirate women or navigating women of any kind are mediated by the symbolic relationship between women, water and patriarchy. The stories about Anne Bonny and Mary Read appear on the horizon of the maritime space, which is a protean, pre-cultural and difficult to control space. The ocean is an area that cannot be ruled by man, cannot be nationalized or parceled out like a piece of land. Perhaps for this reason, the feminine side of the ocean space has always been glorified. The mermaid, for example, is the embodiment of the essence of untamed femininity, often imagined and represented as a pure beauty so fascinating that it can lead any sailor to death. The aquatic origins of these *femmes fatales* are of course related to sexuality and eroticism, so one of the interpretations given to the mermaid figure is that sailors captivated by their songs drown in the fluids of their own pleasures.

These antagonistic feelings of pleasure and horror are also specific for the depictions of Anne Bonny and Mary Read. The woman's connection to water cannot be limited to this already classic myth, as David Cordingly remarked:

> Evidence has been found at Knossos to indicate that the Great Goddess of the Cretans not only symbolized fertility but also regulated the course of the sun and stars and protected seamen on their voyages. When the Egyptian goddess Isis was adopted by the Greeks, she became the goddess of seafarers, and Greek ships were often named after her. Aristotle and the medical writers of his time belied that women were

> physically wetter than men. Their soft, spongy flesh retained more fluid from their diet, and the purpose of menstruation as to remove the excess fluid from their bodies.[1]

Although water has been associated with women since antiquity, seafaring has for many centuries been considered an exclusively masculine lifestyle.[2] Over time, women on board ships have moved from the position of lucky talismans, capable of driving away storms by exposing their naked bodies, until they are considered bringing bad luck at sea.[3] Thus, women were freed from torture and the humiliation of being tied naked by a mast during a storm in the classical period, but instead they endured the boredom of staying under the deck for months in the early modern period.

From the seventeenth to the nineteenth century the wives of British sailors who wished to accompany their partners at sea could do so only with special approval from the British Admiralty, but they were not paid, and their food ratio was included in that of their husbands.[4] If their husbands died during the voyage, they would have to rely on donations from the other crew members in order to survive until the end of the voyage. Therefore, the woman's position on board was peripheral and precarious, despite the fact that many of them cared for the sick on board or they were used for smuggling gunpowder. To escape these humiliations and gain a more formal role aboard warships, a large number of women disguised themselves in men's clothing to gain the full rights and privileges enjoyed by all male sailors.[5]

The exploits and crimes committed by Anne Bonny and Mary Read became legendary shortly after they were sentenced to death by the Jamaican court in 1720 for their acts of piracy together with John Rackham. Over the centuries, their story has inspired ballads, novels, paintings, engravings and featured films. However, the duo's primary sources of information are few and limited to transcription of the lawsuit, which was published as a pamphlet, several news articles in the *Boston Gazette*, and a publication by the unknown Captain Charles Johnson, considered by some to be Daniel Defoe.

Beginning with 1724, Johnson published several different editions of *A General History of the Robberies and Murders of the Most Notorious Pyrates*. Read and Bonny were introduced from the subtitle of the book - *With the Remarkable Actions and Adventures of the Two Female Pirates, Mary Read and Anne Bonny*. Thus, the extraordinary popularity of their story led Johnson / Defoe to expand the sections dedicated to the two pirate women in later versions of his work.

Investigating the public records from that period, it was established that the only verifiable element of Johnson / Defoe's story was that Read and Bonny were on board Rackham's ship, holding certain positions on board, when they were captured and sentenced to death along with the rest of the crew, they were part of, but it was asked to postpone their sentence due to the fact that they were pregnant at that time. Read died in prison, and Bonny disappeared from public records. The additional details added by the author to romance their story inscribe the acts

---

[1] David Cordingly: *Women Sailors and Sailors' Women: An Untold Maritime History*. New York, NY: Random House, 2001, p. 155.
[2] Margaret S. Creighton & Lisa Norling: *Iron Men, Wooden Women: Gender and Seafaring in the Atlantic World, 1700-1920*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1996, p. IX.
[3] David Cordingly: *Women Sailors and Sailors' Women: An Untold Maritime History*. New York, NY: Random House, 2001, pp. 154-170.
[4] Suzanne J. Stark: *Female Tars: Women Aboard Ship in the Age of Sail*. Annapoliss: Naval Institute Press, 1996, pp. 49-51.
[5] *Ibidem*, p. 71.

of these two women with a cultural significance that served to counteract the potential threats they posed to society.

In short, Johnson / Defoe's story tells us that Anne Bonny was born as the illegitimate child of an Irish lawyer and his maid. Her father, who was married at the time of her birth, left his wife and settled in Charleston, South Carolina, with his daughter and his mistress, where he became a successful plantation owner. When Anne came of age, she married a sailor without her father's consent and was disinherited by him. The two newlyweds decide to flee together to the Bahamas, where Anne met John Rackham, then fled with him, fighting together until their ship was captured, and they were sentenced to death.

On the other hand, Mary Read had an unknown father, being the illegitimate child of a poor Englishwoman. From birth she was dressed as a boy to pass as her older stepbrother who had died at an early age. The boy's grandmother paid for Mary's care, believing she was her nephew. When her grandmother died, Mary was hired as a valet, a job she immediately gave up to begin her military career in England and Flanders. Being jobless during peacetime, she set out for the New World dressed as a man, but her ship was captured by English pirates who forced her to join them. Moving from civilian life to pirate life, she eventually got to know John Rackham and joined his crew until they were captured.

In the first edition of his book, Johnson / Defoe admits that he treated the cases of Bonny and Read unequally compared to other pirates. With the exception of Rackham, who was involved in a love affair with Bonny, the author does not provide personal information about any other pirate. While it does not seem to be a need to rationalize or justify the reasons why a man chooses to become a pirate, details are needed to explain why a woman would adopt a violent lifestyle like that of pirates. Thus, the author explains: "As we have been more particular in the Lives of these two Women, than those of other Pyrates, it is incumbent upon us, as faithful Historians, to begin with their Birth."[6]

It is indeed interesting that certain elements of intrigue such as birth, family circumstances, and romantic adventures are thus imbued with historical significance, especially when the author admits that his work reads like a novel.[7] Although Johnson / Defoe has been credited by some as a faithful historian, it is impossible to overlook the favoritism he displays towards Mary Read. In stark contrast to each other, Bonny is described as rebellious, fickle and lascivious, while Read is devoted to family life, faithful and sexually prudent. Married twice and once widowed, Read is considered "remarkable for her Modesty"[8] and is said to have stated that "she had never committed Adultery or Fornication with any Man"[9].

Instead, Bonny, who "not altogether so reserved in point of Chastity"[10], leaves her husband for Rackham and later tries to lure Read into her bed, revealing her true identity, believing that she was a man. The much more modest Read only dressed in men's clothes when she was forced for economic reasons, as she had neither father nor husband to support her. She briefly assumes the status of a housewife, marrying an army colleague, but she is forced to return to cross-dressing and male occupations when her husband dies. Bonny, on the other hand, gives up her protectors one by one, marrying against her father's wishes and running away with her

[6] Charles Johnson: *A General History of the Robberies and Murders of the Most Notorious Pyrates*. New York, NY: Garland, 1972, p. 126.
[7] *Ibidem*, p. 117.
[8] *Ibidem*, p. 122.
[9] *Ibidem*, p. 125.
[10] *Ibidem*, p. 122.

new husband, giving up any chance of a balanced family life. Even though Johnson / Defoe does not mention that Read is hiding her true identity to the crew, she chooses cross-dressing and piracy to satisfy her inadmissible desires and uses violence for free, not just as a means of earning a living.

This virgin-prostitute dichotomy introduced by Johnson / Defoe is copied in twentieth-century literature and film. In his story it is clear that Anne Bonny is an anti-model. The question that arises is why did the author favor Mary Read? From his ideological point of view, Anne is defined by several elements that are against her - she is Irish (the author discriminates on the basis of nationality and / or ethnicity), she was raised in the colonies, which makes her prone to rebellion against any form of patriarchal and / or imperialist authority and she is a privileged member of society. On the other hand, Mary, who was an orphan and was born poor, can be easily accepted and admired, because she does not pose any threat to the existing order of things.

Her transgression, although a successful one, is a temporary and unwanted one, being used only out of financial despair. In addition to being an emotional story about transformation and exposure, the Bonny-Read case, as reported by Johnson / Defoe, teaches us that when a woman is supported and financially protected by her father or husband, masculinity and rebellion are nothing else but some grotesque character traits.

While Johnson's version of Bonny and Read has been somewhat eroticized, thrilling readers of his time, the author downplays this element in favor of the moralizing lesson. In the twentieth century, however, Anne Bonny became extremely erotic in several novels. Zoé Valdés also eroticizes the violence of the combat in her novel *Lobas de mar* (2003) in which Ann Bonny and her husband James give in to "a burst of mutual carnal desire"[11], after fighting "from peer to peer, like two men, hitting each other until they fell to the ground full of blood"[12]. However, Valdés seems more excited by the images of Bonny and Read's homoerotic encounters and their parties with John Rackham. Interestingly, in these homoerotic encounters, the author makes Mary reject advances from men who believe her to be a man, and, although Mary is burning with desire, she rejects Ann until she discovers that Bonn is also a woman, moment in which she immediately yields to her wishes. This is especially strange because Mary displays a slight bisexual behavior in the novel, being very clear to us what makes her reject advances from men who believe her to be a man, but not those from a woman. Most likely, these rejections are determined not so much by the nature of the character, but by the discomfort created by the homoerotic image between two men for the reading public of the writer in question.

Zoé Valdés' novel opens with a suicide scene, which for young Ann is like a game:

> The girl dipped her head into the ice-cold beer keg. Her brown curls floated in strands over the thick foam and she felt nauseous. She opened her mouth several times and amused herself by taking a few sips of the bitter drink. It wasn't the first time alcohol had woken her or burned her throat. She couldn't prevent the liquid to go into her nose when she decided to play with death. She held her breath, and the furrow between her budding breasts cracked even more. She opened her eyes and in that viscous, yellow depth she saw a bright tunnel whose mouth opened wide, ready to devour her. The wavy image sketched a hurricane chasing an angry whale in the middle of the ocean.[13]

[11] «un arranque de mutuo desco carnal» (Zoé Valdés: *Lobas de mar*. Barcelona: Planeta, 2003, p. 60.)
[12] «de igual a igual, como dos hombres, golpéandose hasta caer ensangrados» (*Idem*.)
[13] *Ibidem*, p. 3.

The alcohol motif allows the author to outline an extraordinary, vitiated, extravagant and scary character. The experience of playing with death involves an almost magical experience in which the young woman is fascinated by an ocean-themed vision, which introduces her to the world of adventure and piracy:

> And there, in the eye of the storm, the girl thought she saw a ship fighting the storm, shimmering in a pearly and ghostly way. On board that ship, a mother and her two children, aged between eight and nine, were running everywhere. The energetic children held each a yataghan in their hands, and the woman was giving a speech to the crew. All three, followed by about two hundred men, hurried to board the neighboring ship. The woman fought like a man, better than a man, clutching a sharp dagger between her teeth, ready to throw it at someone; the boys were cutting off arms, cutting off heads, as if it were child's play. Pieces of liver fell on the damp, swollen wood of the deck, broken hearts still beating, empty eyes of warm eyeballs dilated vaguely, and testicles full of semen were trampled and crushed, among splinters and mud ... Like when a butcher cuts chunks of meat and throws the pieces of fat in the trash, these men, but especially the woman and her children, dismembered their opponents without any shame. After a while, the purple sea calmed its anger, and the foaming waves drowned the dreamlike vision in a sixth sense, that of the unreal. The brown beer swayed in whirlwinds and covered her suicidal eyes with spooky shadows. The tunnel slowly disappeared. Threads of blood flowed from Ann's frozen eardrums. Her arms were weak, his hands soft, weak. With a jerk the stranger pulled his head out of the barrel, just as the girl did not lose consciousness and fall prey to the hallucinatory vortex.[14]

The violence of Ann's self-destructive act equals the violence of the scene centered on the woman-mother-pirate. The scene of dismemberment, of destruction offers us for contemplation a character who embodies a natural force: the pirate woman commands them all, and moreover, she is the mother of two demonic children. The rest of the crew is overshadowed by the actions of the mother and the two children. From this scene emerges a matriarchy of violence, struggle and adventure, the mother embodying the power to struggle. The matriarchy stated by the author is supported by historians who have researched the female piracy phenomenon, Marie-Ève Sténuit going so far as to symbolically title an article *La Piraterie, une affaire de femmes*.

Where the woman "fights like a man, better than a man"[15], matriarchy invites us to rethink a type of adventure previously reserved only for males. In the scene above, Ann intentionally drowns in a keg of beer, the conventional image of the female being degraded by the manly experience of alcohol. A little later, Ann kills her parents' maid. This experience of a criminal life is followed by an escape that ends in prostitution, which traditionally responds to the second role given to women - mother or prostitute.

Zoé Valdés thus responds negatively to the generally accepted cliché that escape into piracy is a way of emancipating the free women. For Mary Read, the issue of gender appears as a matter of survival. When her brother dies in the novel *Mary Tempête* (2007) by Alain Surget, she is forced by her mother to take on the role of her deceased brother in order to collect the rent paid by the latter's grandmother. But she is forced by various circumstances to return to her status as a woman, discovering in gender reversal not only the fear of a lost identity, but also the

[14] *Idem*.
[15] « La dama se batía igual o mejor que un hombre » (*Idem*.)

opportunity to have more freedom. For Mary, the constraint merges with a mixture of adaptation and absorption of her first self in the second: "Because the time had come when, after pretending to be Billy, without hesitation, his mentality reacted like that of a male, and his gestures took on rough movements."[16]

Consequently, from the very beginning of their journey, both pirate women find themselves positioned in a representative ex-centric and marginal function, both in terms of the rules accepted by the society in which they do not integrate, above all, regarding to the male hegemonic canon. This peripheral status, which they involuntarily display, causes them to flee at the slightest opportunity from the routine ostracism attributed to the institutionalized systems of life that have condemned them to assume secondary roles in society. And it is not surprising that, after committing deeds worthy of true outsiders, having nothing to lose, they enter a microcosm different from the previously known world, a world that at first sight seems more archaic and freer, but which is ruled by male codes that discriminate against females.

The novel of pirate adventures, in its exoticism, defined by its marginality and death, also offers women the opportunity to embark on the great adventure of conquering another self, authorized by the supposed exceptionality of the adventure proposed by the pirate ship.

In her novel *Mary Pirate* (2001), Ella Balaert builds part of her story around women's issues and reduces the part about the liberation of the pirate woman. The author puts more emphasis on the suppression of female elements to enter the world of piracy than on the liberation of women through piracy, changing the conditions of access to the status of sea heroine. In fact, Zoé Valdés, in a rather perceptible ironic sequence ("the woman fights like a man, even better than a man"[17]) highlights a release truncated by an expression of the physical performance through which the female character must imitate the male one, surpassing him and making manhood a mandatory element for the empowerment of women who participate in pirate adventures. The issue also has to do with the (woman) writer's status, since Zoé Valdés multiplies the episodes of violence and eroticism, thus parodying male fantasies in order to designate the conditions for access to the status of adventure novel writer.

Ella Balaert, on the other hand, strives to make the traditional motives of the adventure compatible with the traditional literary motives of women, and especially with intimate writing. The novel rich in interior discourses favors the monologues of some women, which are incorporated in the masculine setting of the pirate world, constituting for the author a way to prevent the submission of the woman in front of the man.

The transgression to piracy therefore revives the reasons for rejecting the male figure, and especially that of the father. When Mary decided to go to sea in disguise as a man, she had decided to change her family name too, accompanying the transgression to the masculine gender by a rejection of the inherited masculine form of her name: "Read, she whispered. Assuming it sounds like the name of a fiery filibuster or a cult privateer."[18]

So does Ann Bonny, who by becoming a pirate, decides to call herself Bonn, so the cutting out the last letter of the family name seems to be a textual castration of the original masculinity. Piracy thus appears as a second birth for these women. The character of the pirate woman is therefore not, despite her social alienation, a character estranged of herself. On the contrary, she is a character with multiple connections to her possible selves. Thus, the

[16] *Ibidem*, p. 58.
[17] Zoé Valdés: *Lobas de mar*. Barcelona: Planeta, 2003, p. 3.
[18] « Read, murmuró. Suposo que sonaría algo así como a nombre de fogoso filibustero, o cultivado corsario » (*Ibidem*, p. 118.)

exploration of genres becomes for the characters an identity exercise, and for the author an exercise in style. Ella Balaert uses Anne's attempt to seduce Mary Read to highlight the identity connection that takes place only between two cross-dressed women and two invented men as they are: "Was she a man or a woman in the eyes of her man from Flanders? And now, in the Irishman's eyes, what was she? She had seldom felt as feminine as when Anne had wanted to dress her as a man, much safer than those ill-fitted clothes. And yet, even Anne was in disguise."[19]

In this situation, Anne and Mary, who have become pirates, are disguised as men. Anne has not yet discovered Mary's secret and wants to seduce the man she thinks she is. Mary, on the other hand, guessed the identity of Anne's wife and allowed herself to be seduced. The pirate woman is the subject of a generic entanglement involving only two women. Unlike the authors who place the issue of the pirate woman in relation to the men in the crew, Ella Balaert makes it an exclusively feminine issue, in a situation where a woman is defined in relation to another woman. The genre, however, does not only mean obedience and victimization, but can be to the advantage of the character in question. Thus, the generic transgression, which aims to change the gender identity, turns into a textual weapon in Zoé Valdés' case. At the right time, "Ann took her clothes back and got ready to get dressed, reviving the refined manners of the good family girl."[20] Gender does not constitute an obstacle, but is seen more as an advantage, or rather, as a weapon of circumstances: "To flee, but fleeing to seek a weapon."[21] Thus, Gilles Deleuze resumes the idea that the escape of the female character and her entry into the world of piracy is accompanied by a search in herself for weapons that could ensure her survival. Accepting the masculine gender as an experience of virility is one of them. The transformation of femininity into experience, that is, into a potential for use and not into a coercion or passive submission, is the second. The construction-deconstruction of gender identity is likened to an armed struggle, shattering the image of passive femininity.

Dedicated to the pirate adventure and the experience of virility, the possibility of motherhood is completely excluded in Ann's case, and this situation favors Rackham, because he is already a father, leaving the mother of his child on land, where she lives in the calm of an island house. The author registers a fundamental difference in the generic classification of adventure. Motherhood would prevent the adventure for a mother-character whose social environment expects her to stay with her children. However, the author does not prevent the adventure for the father-character that nothing seems to stop him. Gender - writes Valdés through Ann Bonny, involves motherhood, but not fatherhood.

Therefore, initially, blood flow is repressed by repressing menstruation in the case of Ann and Mary. This repressed blood, on the other hand, corresponds to the blood shed through their criminal acts, finding in the exercise of death the solution for suppressing the possibility of procreation - the blood shed in sight is opposed by the hidden blood.

The reality of sexual practice imposes on Ann and Mary the motherhood they did not want. When Rackham's ship is captured by the governor's soldiers, they are all thrown into

[19] « Était-elle homme ou femme sous le regard de son soldat de Flandres? Et maintenant, sous celui de l'Irlandaise? Elle s'est rarement sentie aussi femme que depuis que le désir d'Anne l'habille en homme, plus sûrement que ces nippes mal taillées. Et pourtant Anne elle-même est déguisée. » (Ella Balaert: *Mary Pirate*. Paris: Zulma, 2004, p. 25.)

[20] « Ann recuperó sus ropas y se dispuso a vestirse reviviendo los exquisitos modales de chica de buena familia » (Zoé Valdés: *Lobas de mar*. Barcelona: Planeta, 2003, p. 9.)

[21] Gilles Deleuze & Claire Parnet: *Dialogues*. Translated by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. New York, NY: Columbia University Press, 1987, p. 136.

prison, sentenced to death and hanged. But if the two pirate women are seen by the public as witches or prostitutes, the trial reveals their true condition - both are pregnant, so their sentences are postponed. Mary dies in prison before she is released. Instead, Ann is released. Reality removes the enchanting veil of legend and the pirate adventure ends with a poetic nostalgia, fading in the last lines of the novel in front of maternal gestures:

> Ann Bonny was contemplating the vastness of the sea. She pulled one of her breasts out and gave it to the girl to suck. She felt the loneliness of the sea connected to hers. No ship, no brigantine, no frigate. Not even a galleon. She remembered with nostalgia the time when she dreamed of turning into an elegant galleon. The madness was over. She told herself, not without a hint of pride, that Mary Read, Captain Calico Jack, and she had ended their adventure. At least in the Caribbean. She wanted to meet Juanito Jiménez, but no sign of him, the Andalusian certainly returning to his homelands. She hadn't learned anything important about Hyacinthe Sans Nom, nor had she been able to track her down through spies or informants. Everything she had been able to find out was of no use to her. She opened her umbrella and laid her baby girl on a tablecloth, thus protecting her from the strong sun.[22]

While motherhood and adventure are not mutually exclusive, they are represented as separate moments. The woman represents in naval terms a secular prohibition, she can be the figure of a galleon from the bow of a ship or an Iona in her very generic identity.

Fantasies with enchanting mermaids that make sailors lose their minds, symbolizing the dangerous and tempting woman, apple of discord, the woman is part of the category of those who are denied access to the world of seafaring and piracy. However, it is clear that the woman is constantly present in pirate adventure novels, as opposed to what can be seen in the traditional adventure novel. This presence presupposes above all a sentimental adventure that monopolizes the pirate and distorts the pirate novel, completed by the love between characters. The act of transforming the female character into a pirate is then weighed together with the act of transforming the heroine into a mistress. The woman, according to her traditional roles of mother or mistress, puts obstacles in the pirate novel, while actively participating in its construction. But if the woman is problematic, only the idea of gender identity brings up another issue in the discussion, which highlights the issues related to homosexuality in pirate adventure novels.

Homosexuality discovers the possibility of appearing in the novel only through a partial self-exclusion: homo-asexuality or brutal sexuality seems even incompatible with adventure and piracy. The case of the pirate woman could in turn be a way of expansion for women in pirate novels, their presence making it possible to inaugurate a matri-linearity of violence and adventure.

However, the form attributed to the pirate woman is inspired by the codes of virility, which these characters aim to exacerbate and overcome in a false increase in their masculinity - the pirate woman is therefore not necessarily a vector for the liberation of the female character. She is, at best, a vector for questioning our relationship with the female gender in the conditions in which the pirate woman is brought up to the rank of heroine.

Finally, being more a denial of one gender identity for the benefit of the other, piracy offers the possibility of a generic transformation and an adapted use of genders. The masculine gender does not completely eliminate the feminine gender, which is constantly finding ways to

[22] Zoé Valdés: *Lobas de mar*. Barcelona: Planeta, 2003, p. 87.

update itself. It remains, however, for motherhood, a classic symbol of the female gender, to end the piracy adventure and ensure a return to norms.

The elasticity with which both instances are inscribed and combined in the malleable body, as well as in the metamorphic and ambivalent psyche of women - both simultaneously and alternately - emphasizes the historicity and discursiveness of concepts related to sexuality and gender identity, which manifests itself in all its variants. Thus, the transitivity of physical appearance, desires, sexual and behavioral roles, far from causing confusion, is taken as a normative model. Finally, whatever the laws or ideals of gender identity, in the various forms that ensure these identities there are possibilities for resistance and change. And this is exactly what heterodox characters take advantage of, whose goal is to keep under control, to restrict the conventional distribution of gender identities attributed by society to a subjugated female population, and criticizes, from the same ex-centric position, the heteronormative matrix of identities and cultures, which internalized the point of view of the clear opposition between the two sexes, subjecting to revision the reductive notions, prevalent to this day, about what is meant by feminine and masculine, unstable categories that are not always in direct and full agreement with physical appearance, biological aspect of the subject or with its sexual orientation.

BIBLIOGRAPHY

BALAERT, Ella: *Mary Pirate*. Paris: Zulma, 2004.

CORDINGLY, David: *Women Sailors and Sailors' Women: An Untold Maritime History*. New York, NY: Random House, 2001.

CREIGHTON, Margaret S., NORLING, Lisa: *Iron Men, Wooden Women: Gender and Seafaring*

DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire: *Dialogues*. Translated by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. New York, NY: Columbia University Press, 1987.

JOHNSON, Charles: *A General History of the Robberies and Murders of the Most Notorious Pyrates*. New York, NY: Garland, 1972.

STARK, Suzanne J.: *Female Tars: Women Aboard Ship in the Age of Sail*. Annapoliss: Naval Institute Press, 1996.

STÉNUIT, Marie-Ève: « La Piraterie, une affaire de femmes ». În Gérard A. Jaeger (dir.): *Vues sur la piraterie. Des origins à nos jours*. Paris: Tallandier, 1992.

VALDÉS, Zoé: *Lobas de mar*. Barcelona: Planeta, 2003.

CURRENT ROMANIAN NOVEL – „ZOGRU" – DOINA RUȘTI

Nineta Milea (Bărbătescu)

PhD Student, „Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: Contemporary prose in Romania as well as in the countries that belonged to the socialist bloc is preoccupied with recent history, more precisely with the identity problem, with the collective traumas, with the social anxiety, with the relativity of the truth. Communism, on an individual level, has been the cause of dramas, of broken destinies, and at a collective level of identity crises, economic and social crises, transitions that tend to be permanent.

Some authors prefer the realistic register in the literary figuration of the past, considering that only this form can accurately express the problems of those times, others prefer a less realistic figuration using "relativization of evil through the infusion of black humor, carnival upheavals, parody, farce and grotesque (Doina Ruști, Răzvan Rădulescu)".

The Romanian writing that belongs to Doina Ruști, is a convincing one, complex in its fundamental data and due to the fact that it combines in an original way the real with the fantastic in order to reveal the atrocities of the contemporary world as well as the great ideals. Doina Ruști opts for novels with autobiographical connotations, creatively using the alternation of real - unreal, fiction - parallel reality, in which the characters, including the narrator - author, move freely.

Starting from this premise, this paper aims to capitalize on social, political, ideological, cultural and literary aspects, in order to establish a paradigm for identifying, correlating and placing the novel Zogru in a local and European context. We started from the observation that the interpretation of the novel must be correlated with the evolution of its destiny and implicitly of its characters and even of ours as a nation during the communist and transition period, if we consider manifestations such as the search for identity. The biography-work-reality relationship should not be eliminated, because the biography contains a reservoir of accumulated feelings / traumas, which marked the artist's consciousness, and the literary work "provokes in us [...] the curiosity to know something about the destiny that is in her waters".

We consider that the chosen subject is important, because Doina Ruști is considered a "first-rate prose writer of current literature" (Nicolae Breban).

Keywords: the socio-cultural climate, the image / receptivity of the current Romanian prose in the European space, the '90 and 2000 generation, the evolution of the novels, the typology of the novels, the image of the post-December world, the picaresque novel.

Proza contemporană din România cât și din țările ce au aparţinut blocului socialist este preocupată de istoria recentă, mai exact de problema identitară, de traumele colective, de anxietate socială, de relativitatea adevărului. Comunismul, în plan individual, a fost cauzator de drame, de destine frânte, iar la nivel colectiv de crize identitare, crize economice, sociale, tranziţii ce tind să se permanentizeze.

Unii autori preferă registrul realist în figurarea literară a trecutului, considerând că doar această formă poate exprima cu precizie problemele acelor vremuri, alţii preferă o figurare mai

puţin realistă folosind „relativizarea Răului prin infuzia de umor negru, răsturnări carnavaleşti, parodie, farsă şi grotesc (Doina Ruşti, Răzvan Rădulescu)”[1].

Fantoma comunismului a afectat literaturile accentuând „complexul periferiei”, „complexe identitare” astfel că, reprezentările artistice literare vor fi folosite cu rol terapeutic, paleativ, chiar de scoatere a „Răului” din istorie. De multe ori tema memoriei este asociată cu cea a maleficului[2].

Romanul Zogru scris de Doina Ruşti şi publicat în anul 2013 are ca punct de plecare un eveniment din viaţa autoarei aşa cum ea mărturisea:

„După ce-a murit mama, câțiva ani buni am fost obsedată de starea ei din ultimele săptămâni de viață, încercând să reconstitui fapte, emotii, transformări. Era îndrăgostită de un necunoscut, ceea ce o făcea să arate transfigurată și lunatică. Despre mulți oameni se spune că înainte de a muri își schimbă dispozițiile, comportamentul și chiar caracterul. Am auzit de multe ori spunându-se despre cineva că se poartă ca și cum ar fi intrat în anul morții. De asemenea, cunosc multe povești despre oameni metamorfozați inexplicabil cu puțin timp înainte să moară. Pe aceste experiențe și observații mi-am clădit viziunea despre Zogru, personajul romanului omonim. Sunt încredințată că există un astfel de flux emoțional, un Zogru, care măsoară tensiunea vieții și apropierea morții. Eroul meu este o ființă care trăiește în sângele oamenilor, contaminându-i cu sentimente lui, împingându-i într-o stare de melancolie și de dragoste, care, în unele cazuri, precede moartea. Dar există și multe alte situații, în care întâlnirea cu el nu este decât un prilej de meditație și de a detecta o miraculoasă legătură între idealurile cele mai timpurii și suflul parfumat al lumii subtile. Prin această poveste am încercat să-mi spun concepția despre fragilitatea vieții și despre Dumnezeu. Însă șirul lung de aventuri prin care trece Zogru dovedește că până și zeii au îndoieli și surprize majore"[3].

Cartea debutează cu „întruparea” în om a lui Zogru, personaj picaresc, care face legătura între vremi, locuri şi oameni, altfel imposibil de realizat. Formula de introducere este de tip ex abrupto, cititorul fiind introdus direct în interiorul unei povești: în cazul nostru, povestea de dragoste dintre vanitosul Andrei Ionescu care este mulţumit de cum arată „ părul negru, răsucit după urechi în şuviţe lucioase. Chiar şi dinţii rari i se par interesanţi şi, în general, este încântat de atitudinea lui de tânăr subţirel şi politicos. Dar Andrei Ionescu se iubește mai ales pentru că este autorul romanului Vâna”[4] și Giulia „o femeie frumoasă care îl inspiră și despre care chiar acum se gândește să scrie o poveste scurtă și bună”[5]. Cititorii sunt introduși în două timpuri ale realităţii: prezentul care ni-l prezintă pe Zogru aşteptându-l pe rivalul său, iar acest prezent, deschide fereastra către trecut pentru a afla istoria personajului, folosindu-se astfel tehnica povestirii în ramă[6].

Călătoria iniţiatică a personajului principal a început în anul 1460, în Săptămâna Mare, când a luat în stăpânire corpul lui Pampu, un tânăr „oacheș”, de 25 de ani, „argat de curte, dat de mic la stăpân”[7], fiul nelegitim al spătarului, care-i va deveni „ cea mai apropiată ființă”[8], intrând

[1] Catrinel, Popa http://anale.litere.ro/doc/anale/2019/cpopa.pdf, accesat în 1.11.2021
[2] Idee preluată de la Catrinel, Popa http://anale.litere.ro/doc/anale/2019/cpopa.pdf, accesat în 1.11.2021
[3] https://doinarusti.ro/roman/zogru/, accesat în 1.06.2021.
[4] Doina, Ruşti, *Zogru*, Iași, Editura Polirom, 2013, p. 37.
[5] Doina, Ruşti, *Zogru*, Iași, Editura Polirom, 2013, p. 37.
[6] Povestirea în ramă aparține genului epic și este procedeul stilistic prin care una sau mai multe narațiuni de sine stătătoare se încadrează într-o altă narațiune mai amplă numită „narațiune-cadru” care să le cuprindă în aceeași atmosferă epică, iar interesul se conturează asupra situației neobișnuite povestite și nu în jurul personajelor.
[7] Doina Ruşti, *Zogru*, Iași, Editura Polirom, 2013, p. 6.
[8] Ibidem.

în sânge prin vena gâtului, umanizându-l: „Îi intrase în sânge, îl umpluse pe dinăuntru, iar acum vedea cu ochii lui”[9].

Timpul nu este ales întâmplător, perioada domniei lui Vlad Ţepeș, asociat de Bram Stoker cu vampirismul. Vampirii, fiinţe ce nu fac parte din sfera umanului care se adapă din sângele dușmanilor învinşi pentru ale prelua puterile.

Mitul vampirului, specific literaturii fantastice, își face simţită prezenţa încă de la începutul primului capitol: „pe gât se vedeau două răni urâte, ca doi colţi de vampir”[10], fiind întărit de motivul cicatrizatului „Pe gât îi apăruseră două puncte mici, dureroase – orificiile prin care se strecurase înăuntru și pe unde ieșise să regăsească partea din sine rămasă afară”[11] și motivul dublului: „ Li se părea schimbat, posedat”[12]. Acest lucru ne indică puterile supranaturale de care va beneficia Pampu.

„Vampirii rămân un simbol, întruchipând frânturi din umanitate pe măsură ce anii trec. Ei ne atrag atenția asupra faptului că nu putem ignora sau distruge complet întunericul și părțile neplăcute din noi și din lumea noastră”[13]. Mitul vampirului poate fi folosit de autoare ca o cale de întoarcere în trecutul tenebros sau o întoarcere către gândurile noastre negre.

La intrarea în noua lume, după ce a ieșit „din leagănul cald al pământului”, Zogru descoperă noua realitate în culoarea violet; „În primul moment, totul i s-a părut violet. Era în mijlocul unui câmp, dar el vedea iarba și pădurea din depărtare și copacul din faţa și chiar pe omul de sub el în violet intens”[14], pe când apariţia lui este văzută de Pampu ca „un fuior subţirel de lumină verde, care stătea încă în faţa lui, drept ca o lumânare”[15]. Asocierea celor două culori, verde-violet, cu semnificaţii opuse: verdele simbolul naşterii, armoniei, al speranţei, pe când violetul simbolul trecerii de la viaţă, la moarte, involuţia, prezintă viziunea viaţă-moarte din carte. În literatura română, la Bacovia, semnificaţia violetului era stigătul sufletului.

La întâlnirea cu Ghighina, fiica spătarului Gongea, cel care se înrolase în armata lui Vlad Dracul, Zogru își dezvăluie adevărata identitate: „- Zogru! Ăsta e numele meu.”[16], deoarece „Pampu nu era decât omul în sângele căruia se bălăcea cu bucurie”[17]. Când îi povestește spătarului întâmplarea, acesta dorește să apeleze la preotul satului pentru a-i citi Moliftele Sfântului Vasile[18], prilej pentru ca autoarea să prezinte credinţele oamenilor din acea vreme de secol XV.

Prima întâlnire cu Erosul, în seara în care popa Barbu citea rugăciunea din cartea mare, îl face pe Zogru să amâne părăsirea lui Papu „ I-a lipsit însă imboldul, pentru că în seara aceea a descoperit cu emoţie o faţă a vieţii, delicată și încolţită de miresme”[19]. Acea întâlnire cu iubirea

[9] Ibidem, p. 7.
[10] Ibidem, p. 9.
[11] Ibidem, p. 7.
[12] Ibidem, p. 8.
[13] Drd. Elena Atudosiei. http://media.lit.uaic.ro/scoala_doctorala/DOCUMENTE/CV%20drd%201/Elena%20Atudosiei%20-%20Filologie,%20%20%20%20Rezumat%20romana.pdf, accesat în 1.11.2021.
[14] Doina, Ruști, *Zogru*, Iași, Editura Polirom, 2013, p. 5.
[15] Doina, Ruști, *Zogru*, Iași, Editura Polirom, 2013, p. 6.
[16] Ibidem, p. 14.
[17] Ibidem, p. 14.
[18] Rugăciune, denumită *Moliftele Sfântului Vasile cel Mare pentru cei care pătimesc de la diavol şi pentru toată neputinţa,* ce poate fi solicitată de credincioşi atunci când se crede că într-o casă, într-o familie sau în viaţa lor s-ar manifesta lucrarea şi prezenţa celui rău. Este scopul principal pentru care au fost alcătuite.
[19] Doina, Ruști, *Zogru*, Iași, Editura Polirom, 2013, p. 19.

platonică a fost urmată de o întâlnire carnală cu văduva Tenica: „a cunoscut pentru prima oară iubirea prin trupul lui Pampu”[20].

În capitolul 4 se prezintă obiceiurile de Paște ca : încondeierea ouălor, hora, oferirea de haine noi de către spătar servitorilor, masa de Paște la care Zogru participă cu bucurie, fiind „prins în vârtejul miraculos al vieţii”.

După ce Ghighina împlinise 17 ani, tatăl o duse la Târgoviște. Aflăm că în cea vreme, drumurile erau sigure deoarece tâlharii au fost răriţi de domnitorul Vlad Dracul care „ avea pentru toţi vinovaţii o singură pedeapsă: îi trăgea în ţeapă”[21]. Această afirmaţie este contrazisă de fapte, deoarece trăsura este atacată de Fraţii Futacu, cunoscuţi pentru nelegiuirile lor. Pampu-Zogru este cel care se luptă cu făptașii, apoi cunoaște un pitic, alt motiv specific literaturii fantastice, care-l invită la Copacul adevărului pentru a afla; „ cine este, ce-o să i se întâmple și ce-ar fi de făcut?”[22].

Astfel că, observăm că autoarea aduce în atenţia cititorilor preocupările lumii cotidiente: căutatrea propriei identităţi, în opoziţie cu preocupările celor din trecut, a se vedea preocupările Ghighinei: „Preocuparea ei cea mare era rochia de Paște”[23] .

Ghighina, simţindu-se „terfelită, călcată în picioare, folosită public” din cauza gesturilor perverse făcute de prinţul Mihnea se apără cu violenţă și este salvată de Zogru. Pampu moare, iar Zogru, încercând să intre în corpul Ghighinei, va ajunge în lemnul porţii mănăstirii, deoarece fata „fugea cu sufletul la gură”. „Era prizonier în ușa mănăstirii, pedepsit pentru moartea lui Pampu. Condamnat la moarte lentă”[24]. Timp de 50 ani, chipul Pampu – Zogrun a fost „icoana miraculoasă” la care creștinii veneau în pelerinaj.

Autoarea realizează o antiteză a modului în care, aceeași faptă poate fi privită diferit în contexte istorice diferite: „Andrei Ionescu era de părere că o femeie cade moleșită după ce este obligată să pipăie trompa masculului. Ea își dă ochii peste cap, deschide buzele și e dispusă să primească până la refuz” – „Ghighina resimţise ca pe o supremă umilire atingerea la care o forţase”[25]. Ceea ce rămâne la fel, indiferent de timpul istoric este „nelămurirea generală a bărbaţilor când aud despre nenorocirile femeilor”[26], întrebarea „ce căutase ea acolo”.

Călătoria prin lume a lui Zogru nu se sfârșește în ușa mănăstirii, ci continuă prin Ioniţă Zugravul, urmașul lui Ioniţă din 1460, vinovat de vânzarea lui Pampu și prin Nălbica „o femeie retrasă, care zâmbea cu grijă și răspundea tot așa la întrebările amabile ale lumii”[27] pe care a început s-o chinuiască. Șirul peregrinărilor continuă cu: Anton, Făniţa, Barbu Cocoșatu, călugări, și alţi oameni și animale.

În timp, Zogru a început să se cunoască „imaginea lui despre sine, pe care numai el era capabil s-o vadă”[28]. El a descoperit că timpul petrecut în corpul unui om, afectează viaţa acestuia în sensul în care, dacă stă mai mult de 40 de zile, gazda moare: „După 40 de zile, călugărul a murit, iar Zogru a ieșit”[29]. Cunoscând aceasta, personajul principal i-a pedepsit pe unii vinovaţi, fără milă, pe categorii: „au fost ani întregi când a intrat doar în corpurile criminalilor și ale

[20] Ibidem, p. 26.
[21] Ibidem, p. 30.
[22] Ibidem, p. 35.
[23] Doina, Ruști, *Zogru*, Iași, Editura Polirom, 2013, p. 10.
[24] Ibidem, p. 57.
[25] Ibidem, p. 49.
[26] Ibidem, p. 51.
[27] Ibidem, p. 65.
[28] Ibidem, p. 65.
[29] Ibidem, p. 83.

escrocilor, apoi a femeilor mincinoase. A urmat perioada politicienilor și apoi a diverșilor conducători”[30]. Autocunoașterea a continuat, cu fiecare experienţă, descoperindu-şi nu doar puterile, ci și limitele: zona de influenţă era în ţara natală, cât mai aproape de Comoșteni, unele corpuri gazdă îi erau inaccesibile: „există trupuri care nu-l ascultă, altele în care nu poate să intre și mai târziu a aflat că sunt și unele care îl scuipă fără veste”[31].

Întâlnirea lui Zogru cu Andrei Ionescu are loc în anul 2005, simţind că acesta este urmașul Ioniţă Bubosul: „Andrei Ionescu avea în vine sângele lui Ioniţă şi-i dusese numele mai departe”[32]. Acesta este un prilej pentru o meditaţie asupra sensului trecerii noastre pe pământ: să lași un nume, să știe lumea că ai trecut pe aici: „ pe Zogru îl apuca disperarea când se gândea că nimeni nu va ști că s-a târât pe suprafaţa pământului”[33].

O nouă întâlnire cu erosul se petrece când o cunoaște pe Giulia, o studentă la Facultatea de Cinematografie, „care stătea cu ochii agăţati” de Andrei Ionescu: „În mod inexplicabil, pe Zogru l-a cuprins o dorinţă bruscă s-o privească, să se uite nu doar spre ea, ci în ochii și în sufletul ei. Cunoaște bine starea asta și nu avea niciun chef să se îndrăgostească”[34]. Giulia era descendentă din neamul lui Iscru, cu devotament faţă de muncă, faţă de oameni, cu orientare profesională faţă de cărţi. Se prezintă societatea de după `90, cu lipsa locurilor de muncă, plecarea părinţilor în Italia unde acceptă munci sub pregătirea lor profesională, chiar la negru, rămânerea copiilor în grija bunicilor, cei rămaşi în ţară supravieţuind economic prin bișniță. Tot aici este inclus și nou scriitorul cu creaţii lipsite de valoare literară: „Romanul este o scriere ușurică, stângace, dar care a fost citită în special pentru scenele erotice descrise amănunţit”[35].

Andrei Ionescu era un scriitor în vârstă de 32 de ani, membru al Academiei Române, conducătorul departamentului în care se păstrau documente despre acţiuni ambigue, deși nu avea studii în domeniu și nici nu ocupase prin concurs postul: „Nu era istoric, așa cum nu erau aproape jumătate dintre angajaţii secţiei de istorie a Academiei, ci terminase Dreptul la o particulară, în condiţii destul de lejere. Aproape imediat după absolvire se ivise locul ăsta bun, unde îl angajase un prieten de familie”[36]. El era imaginea societăţii românești de după decembrie`89, plină de intelectuali mediocri, susţinuţi de familie, cu interior mocirlos, priviri insolente și aroganţe visătoare: „avea privirea insolentă a lui Ioniţă Bubosul și aroganţa visătoare a Zugravului”[37].

Cele două personaje au istorie contară, la fel profilul moral: primii cu aplecare spre cărţi, spre moralitate, spre binele celor din jur, ceilalţi cinici, indiferenţi, hotărâţi să trăiască bine.

Când se prezintă istoriei familiei lui Andrei Ionescu, familie de activiști cu funcţie, se realizează o retrospectivă a evenimentelor ce se petreceau în societatea comunistă: arestarea regaliștilor, umilirea oamenilor de către activiști, aroganţa celor din urmă, foamete, mizerie, ură, suferinţă, lipsa medicamentelor din spitale, specula practicată de comuniști în urma căreia se îmbogăţea un număr restrâns de persoane. Totodată se realizează o analiză a oamenilor din acele vremuri. Aceștia nu mai erau fiinţe libere, morale, „deveniseră ziduri de netrecut: erau închiși într-o platoșă de fier”[38].

[30] Ibidem, p. 86.
[31] Doina, Ruști, *Zogru*, Iași, Editura Polirom, 2013, p. 85.
[32] Ibidem, p. 92.
[33] Ibidem, p. 92.
[34] Ibidem, p. 93.
[35] Ibidem, p. 132.
[36] Ibidem, p. 117.
[37] Ibidem, p. 115.
[38] Doina, Ruști, *Zogru*, Iași, Editura Polirom, 2013, p. 117.

Un alt personaj din neamul lui Iscru este Achile Vintilescu, pe care Zogru l-a întâlnit în 1931. Acesta fizic avea trăsături demonice: „căci se născuse cu creastă şi coarne. Nu era ceva chiar de ascuns, dar nici viaţă comodă nu putea să ducă. Deasupra frunţii avea două umflături cât corcodușa, un fel de corniţe, aşezate asimetric, dar pe care le camufla cu părul”[39], de profesie ziarist la Adevărul, „bărbat taciturn și neprietenos, însă cu totul inofensiv”[40]. Spre deosebire de Andrei Ionescu care fizic era frumos, dar atitudinea lui faţă de femei nu era un potrivită, Achile nu era plăcut fizic, dar „sătea de vorbă cu toate fetele și era galant”[41]. Zogru credea despre acest personaj ca este zeu, deoarece îl vedea și trezea frică în el „Deși tu oricum ești diferit[...] arăţi mai mult ca un zeu decât ca om”[42].

Zogru afirmă despre el că nu este fantomă, ci „o fiinţă omenească, ieșită din miezul pământului”[43].

Trecutul și prezentul și-au dat întâlnire, când Andrei Ionescu este anunţat că a fost descoperit mormântul lui Vlad Dracul: „Dar între timp primiseră vestea trăsnet că în groapa cu osemintele presupusului Dracula se găsise un sigiliu domnesc, folosit în cancelariile lui Vlad Ţepeș”[44]. Vestea l-a făcut pe tânărul academician nu să se gândească la progresul științei, ci la notorietatea pe care o va obţine. Această atitudine fiind în acord cu preocupările lui de la Paris: „Nici el, nici Cătălin, colegul și subalternul lui, nu aveau chef să stea în biblioteci. Se gândeau să vadă Parisul”[45]. Giulia primește din partea Academiei Române, prin vocea lui Andrei Ionescu, propunerea de a scrie un scenariu de film pe această temă. Cel care aproba sau nu astfel de proiecte era chiar tatăl lui Andrei, Victor Ionescu, „stâlp de nezdruncinat, încă de la începutul anilor `90”[46]. Înţelegând că acel mormânt nu putea fi a lui Vlad Dracu, pentru că „ cenușa lui Dracula zăcea pe fundul Lacului Snagov, în ladă ferecată cu argint”[47], Zogru intră în corpul unei colege pentru a explica de ce acea viziune expusă nu este una în concordanţă cu adevărul științific.

Zogru va intra intra în corpul doctorului Bobo, prietenul Giuliei, deoarece Andrei Ionescu îi respingea intrarea. Acesta făcând un experiment despre persoanele care prezină două înţepături mici pe gât, descoperă antidotul: „Institutul Cantacuzino descoperise că sângele lui Andrei Ionescu putea să anihileze virusul ucigaș. [...]Era un medicament puternic și care putea să readucă viaţa într-un corp măcinat de Zogru”[48]. Prin acest medicament, Andrei Ionescu este eliberat de blestemul neamului Ioniță și primește un scop pozitiv.

Singurătatea lui Zogru ia sfârsit, deoarece împreună cu creatura ca un fum ce a ieșit din corpul Giuliei formează un cuplu. „Zogru și perechea lui pluteau ca o minge ușoară în boarea verii, apoi din ce în ce mai repede, răsucindu-se îmbrăţișaţi și alunecând pe lângă oameni și apoi în sângele lor, ca un titirez nebun care trecea fără oprire, luând cu el gândurile și sentimentele fiecăruia”[49].

[39] Ibidem, p. 151.
[40] Ibidem, p. 153.
[41] Ibidem, p. 151.
[42] Ibidem, p. 157.
[43] Ibidem, p. 157.
[44] Ibidem, p. 194.
[45] Ibidem, p. 194.
[46] Ibidem, p. 196.
[47]Doina, Ruști, *Zogru*, Iași, Editura Polirom, 2013, p. 196.
[48] Ibidem, pp. 225-226.
[49] Ibidem, p. 235.

În finalul cărţii, din dialogul Giuliei și al lui Andrei Ionescu, se sintetizează cine este Zogru: „un fel de fantomă" (Ghighina), „un suflet plutitor" (Giulia), „ un suflu dumnezeiesc sau drăcesc" (vocea povestitorului) sau „ pulsul neștiut al lumii și fiorul morţii"(Zogru).

Zogru Doinei Ruști este un roman cu filon picaresc care încearcă să ofere concepţii ale oamenilor despre sine, despre identitate, dezvăluie nevoia omului de echilibru, de egalitate, de a afla ce se află dincolo. Pe lângă toate acestea, romanul invită la o meditaţie asupra destinului uman de-a lungul istoriei. Trei momente istorice sunt marcate: vremea lui Vlad Ţepeș, epoca comunistă și epoca contemporană, de tranziţie, de vindecare, de găsire a identităţii.

O altă perspectivă de a privi romanul este fuga omului de singurătate, căutarea în permanenţă a propriei identităţi, probleme cu care omenirea se confruntă în perioade istorice diferite.

Călătoria lui Zogru amintește de călătoria iniţiatică a lui Făt-Frumos înainte de a urca pe tron. Revelaţia din final stă mărturie „ Și-atunci s-a luminat până-n adâncul creierului și-a înţeles subit că el este pulsul neștiut al lumii și fiorul morţii"[50]. Pe parcursul călătoriei, personajul principal are șansa să cunoască natura umană, dominată indiferent de timpul istoric, de Eros[51] sau Thanatos[52].

Zogru se mai remarcă prin puterile pe care le deţine, făcând oamenii să pară niște actori care joacă după o piesă scrisă de un regizor suprem.

Romanul este presărat cu ironie, specifică literaturii postmoderne: „Papu era argat de curte, dat de mic la stăpân. Era un băiat oacheș, cam în genul lui George Clooney, viu și deschis, respectuos și învăţat cu de toate. Avea 25 de ani"[53], „Bobo părea ușor intimidat și, cum îl arăta din profil, semăna și mai bine cu Orlando Bloom în Piraţii din Caraibe"[54].

Doina Ruști a reușit să incite la lectură pentru că a creat un adevărat spectacol suprapunând lumea cuvintelor cu lumea imaginilor, transmiţând dorinţa de izgonire a singurătăţi, de căutare a propriei identităţi sub presiunea trecerii ireversibile. Cu ajutorul multitudinii de personaje prezentate, autoarea ilustrează tema iniţieii, dându-i romanului un aer picaresc. Aceasta a readus în actualitatea povestirea cu tâlc de unde poţi extrage lecţii de viaţă, invitând totodată la autoreflecţie. Menţinerea atenţiei cititorului pe tot parcursul celor 36 de capitole, respectiv 236 pagini se realizează datorită originalităţii stilului, a umorului, respectiv ironiei fine.

BIBLIOGRAPHY

- Mihăilescu, Dan C., *Literatura română în postceauşism, I. Memorialistica sau trecutul ca re-umanizare*, Editura Polirom, Iaşi, 2004.
- Ruști, Doina, *Zogru*, Editura Polirom, Iași 2013.
- Simion, Eugen, *Întoarcerea autorului. Eseuri despre relaţia creator – operă*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1982.
- Ştefănescu, Alex, *Istoria literaturii române contemporane 1941-2000*, București, Editura Maşina de scris, 2005.
- http://anale.litere.ro/doc/anale/2019/cpopa.pdf

[50] Doina, Ruști, *Zogru*, Iași, Editura Polirom, 2013, p. 236.
[51] Eros, în mitologia greacă, este zeul iubirii (*Cupidon* sau *Amor* în mitologia romană).
[52] Thanatos (gr. θάνατος, Thánatos, rom. moarte), a fost zeul morții în mitologia greacă,
[53] Doina, Ruști, *Zogru*, Iași, Editura Polirom, 2013, p. 6.
[54] Ibidem, p. 205.

- https://doctorat.ubbcluj.ro/sustinerea_publica/rezumate/2011/filologie/tomoiaga_ligia_ro.pdf
- https://doinarusti.ro/roman/zogru/cronici.html
- http://media.lit.uaic.ro/scoala_doctorala/DOCUMENTE/CV%20drd%201/Elena%20Atudosiei%20-%20Filologie,%20%20%20%20Rezumat%20romana.pdf.
- https://www.observatorcultural.ro/articol/proza-romaneasca-dupa-1990-o-introducer

THE FEMININE CHARACTER AS AN EXPRESSION OF WILLINGNESS IN DIMITRIE BOLINTINEANU'S NOVELS

Mădălina Florina Pop

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare

Abstract: This paper aims to present the images of feminine characters and the way in which they are depicted in the literary works of the 19th century. This study is based on the concepts and composition techniques and it follows the transformation of the feminine characters into social archetypes. The second aim of this paper is to establish the difference between the different perspectives on women's image in an age characterized by change, as seen by the 19th century authors, such as Dimitrie Bolintineanu.

Keywords: character, archetype, willingness, emancipation, feminine

Viața, convențiile morale și sociale de la mijlocul secolului al XIX-lea, constituie sursa de inspirație pentru conturarea unei tipologii feminine prezente și astăzi în literatura contemporană. Fiecare personaj feminin deține o psihologie aparte, cu un deosebit grad de individualizare, ce contribuie la fixarea vie a feminității, depășind cu precădere categoriile de vârstă. Prin scrierile sale, Dimitrie Bolintineanu conturează personaje feminine care se afirmă prin voință, atât în romanul *Elena*, cât și în *Manoil*. Ele au capacitatea de a-și atinge aspirațiile ocrotind, transformând și dominând bărbații care dețin un rol în cadrul poveștii de iubire.

Chiar dacă structura narativă devine deficitară, complexitatea portretului feminin ajunge să fie mai nuanțată, complexă și autentică, ținând cont de tentativele prin care își impune punctul de vedere, precum și cele care contribuie la înțelegerea resorturilor psihice ale celuilalt prin acceptarea sau refuzul apropierii erotice.

Tipologia eroinelor nu este formată din caractere clasice, ci din arhetipuri ce definesc un univers uman, în plan istoric, tradițional și social, ca modele permanente. În aria tipologiei feminine se remarcă femeia, fie energică, câteodată agresivă, fie dezarmată, care se zbate să-și croiască propriul drum în viață.

Prin intermediul *Elenei*, din romanul omonim, Bolintineanu va introduce în perioada de început a romanului românesc, prima femeie înzestrată cu farmecul feminității, care destramă convențiile și falsele idealuri impuse de societate și conturează, cu stângăcia artistică a începuturilor, un personaj remarcabil, care-și dovedește particularitățile, devansând structura sa general romantică: „e meritul lui Bolintineanu, de a inaugura în Elena o linie a romanului nostru ce va duce, la Anna, la Adela, la Ioana, romane ce poartă nu întâmplător titlul de femei, căci, după arivist, femeia este al doilea personaj constituit și specific."[1] Reținând proporțiile, Elena depășește într-o mai mare măsură virilitatea personajelor feminine din romanul *Mara*.

Căsătoria, ca aranjament, devine o practică a secolului al XIX-lea, celebrul trio soț-soție-amant reprezintă consecința unei căsnicii – târg care contribuie la nefericirea acesteia, prin obligația de a rămâne într-un mariaj nepotrivit: ,,Dacă ar fi să facem o taxonomie a motivelor

[1] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, Editura Minerva, București, 1980, volumul I, p. 92.

pentru care se încheiau căsătorii în secolului al XIX-lea, cu siguranţă că dragostea ar fi pe ultimul loc. De altfel, situaţia este generală, ea a caracterizat întreaga Europă, nu numai spaţiul românesc. Căsătoria era o afacere ce se încheia între bărbaţi, viitorul soţ şi tatăl miresei, sau în absenţa acestuia din urmă, locul era luat de fratele sau fraţii viitoarei mirese."[2]

Fără să dorească mariajul cu Postelnicul George, Elena, are „educaţiune superioară, unită cu simţămintele cele mai nobile de abnegare" şi se supune voinţei părinţilor ca o victimă ce se jertfeşte într-un mariaj nefericit, alături de un soţ „intrigant, şiret, bătrân, rău-crescut, fără spirit, fără învăţătură, încărcat de defecte fizice şi morale."[3] Cu toate acestea, figura Elenei domină conacul de la Fănești, ea se comportă ca o adevărată stăpână a casei. Precum în societatea franceză, personajele sunt izolate, acţiunea se petrece în interiorul salonului, fiind considerat spaţiul public al casei. Acolo au loc discuţii politice, iar Alexandru Elescu este noul oaspete al Postelnicului, o figură aparte prin patriotismul cu care îşi susţine punctele de vedere, replicile lui curajoase găsind ecou în sufletul tinerei femei. Aşadar, bărbatul apare ca dublura demnă şi seducătoare a soţului.

Elena este cucerită de Elescu prin expunerea îndrăzneaţă a ideilor sale în faţa unor parveniţi care au reuşit să pătrundă în rândurile boierilor, dar şi în mijlocul boierimii ostile: „Era acolo un suflet care îl înţelegea: Elena. Vorbele lui atinseră inima aceste femei; ea auzi doar vorbindu-se un limbagiu care îi era cunoscut."[4]

Dorinţa de emancipare a femeii îşi găseşte ecou în idealurile paşoptiste patriotice şi de dreptate socială prezente prin afirmarea părerilor pe care le susţine cu orice prilej fără emfază, dar cu hotărâre: „Superioritatea intelectuală, care permite femeii să se emancipeze, să-şi cucerească independenţa socială, constituie un obstacol în calea împlinirii veritabile care e pentru orice femeie de ordinul iubirii şi al absolutului."[5] Ea vădeşte o personalitate puternică şi discretă: „Elescu se puse pe scaun lângă Elena. O oră de întrevedere fuse destul să înţeleagă că singura femeie ce se afla aici era numai Elena. Către acestea ea era regina societăţii nu numai prin maniere, prin spirit, prin simţăminte; dar încă şi prin frumuseţe."[6] Se înfăţişează printr-o vizibilă capacitate intelectuală. La diversele reuniuni mondene, vocea auctorială prezentă în cuvântul ei, prin exprimarea opiniilor sociale şi politice este în dezacord cu mărturisirile pasiunii, aspect important deoarece Elena apare în roman mai ales prin atitudine morală şi civică. Tocmai acest lucru declanşează şi sentimentele de iubire ale lui Elescu. Acesta nu cade pradă iubirii la prima vedere, deoarece nu e subjugat de frumuseţea fizică a femeii, consemnând că nici alte fiinţe frumoase nu l-au impresionat. El realizează că ea îi observă integritatea etică şi convingerile politice.

Astfel, dragostea celor doi cunoaşte o prefaţă eroică. Provocat la duel, personajul este gata să se bată pentru a-şi apăra principiile politice. Atitudinea lui o tulbură pe tânăra femeie care se refugiază la pian, de unde, prin interpretarea muzicii, îşi pune în valoare nu doar buna educaţie, dar îi transmite şi mesajul disponibilităţii sufleteşti pentru dragoste: „nemuritoarea serenadă a lui Schubert, executată cu perfecţiune, răpi toate sufletele ascultătorilor. Sufletul ei însuşi părea răpit. Din timp în timp întruna ochii către adunare şi o lacrimă misterioasă strălucea

[2] Alin Ciupală, *Femeia în societatea românească a secolului al XIX-lea*, Editura Meridiane, Bucureşti, 2003, pp. 32-33.
[3] *Ibidem*, p. 94.
[4] Dimitrie Bolintineanu, *Manoil•Elena*, Editura Gramar, Bucureşti, 1993, p. 100.
[5] Arlette Michel, *Le mariage et l`amour dans l`oeuvre romanesque d`Honoré de Balzac,* Paris, 3, 23 mai 1975, Librairie Champion, 1976, p. 1135.
[6] Dimitrie Bolintineanu, *op. cit*., p. 103.

sub genele ei. Fiecare sunet exprima o idee, o idee dureroasă şi sublimă ce o îmbăta cu voluptate."[7]

Odată cu reciprocitatea iubirii, eroina devine pentru amant „îngerul cel bun". Alexandru pătrunde în intimitatea femeii iubite. Din salon, spațiul neutru, el va trece pentru odihnă în budoarul Elenei. Are loc un joc al privirii avide de intimitatea celuilalt. Elescu citește rândurile de jurnal încărcate de trăire bovarică, scrise de femeie, pe „scoarța" romanului balzacian *Le lys dans la valée.* Elena, la rândul ei vede de afară ce face Alexandru. El vede între Henrietta și Elena o mare asemănare[8] și scrie o poezie.

Raționalitatea Elenei nu respinge idealul unei iubiri unice și absolute. Ea nu-i cedează lui Elescu pentru a nu-și înșela soțul (nedemn de ea și impus de familie), ci pentru a nu-și diminua imaginea în fața celui pe care-l iubește: „Elena devenise gânditoare. Din timp în timp ochii săi se îndreptau către Elescu, ca și cum el era singurul om care ar fi trebuit să nu cunoască niște răni ce se descopereau atunci. Elescu găsea o plăcere involuntară a-și odihni ochii asupra Elenii. Elena era o frumusețe perfectă: albă și cu părul umbros; gâtul ei părea tăiat de cel mai mare artist al antichității, în marmura cea mai fină a Italiei; gura mică, rumenă, se deschidea surâzătoare pe două rânduri de dinți mici, bine înșirați și albi ca laptele; o frunte potrivită și, sprâncene bine pronunțate, ce mureau pe nesimțite în vârfurile despre tâmple; gene lungi; încrețite ușor, ochi tăiați în forma migdalelor, totdeauna înrourați de lacrimi și înecați de melancolie voluptoasă."[9]

Stima și aprecierea de la început față de Elescu se transformă treptat în afecțiune, manifestată prin dorința de a rămâne doar prieteni: „Amorul? e totuna. Ce este amorul el însuși dacă nu o amicie între două sexe? El se naște din admirațiunea ce are o parte pentru cealaltă; din stima din respectul ce știe să inspire. Raporturile așezate între aceste două părți regulează gradul de simpatie, fac acea am moare liniștită și ferice, sau acea patimă furioasă și adâncă. Însă cauzele ce-l nasc, admirația, stima, respectul – pot înceta cu termenul vieții unei părți cu atât mai mult când vedem că ele încetează de multe ori în viață..."[10]

Conștientă că va ceda, potrivit legii iubirii, Elena refuză să conceapă faptul că nu l-a cunoscut pe Alexandru înainte de căsătorie, deoarece sentimentul de iubire este irepetabil. Tocmai din acest motiv cedarea reprezintă pentru ea condamnare la moarte: „A iubi este destul spre a face o crimă. A iubi este a se da; dacă ocaziunea se așază între aste două, orice femeie trebuie să cază. De se întâmplă altfel, acea femeie se înșală singură, înșală pe amantul ei: nu iubește. Iată dar ce îmi cere, o crimă...oh! Dar dacă aceasta ar fi vreodată... aș muri!"[11]

Iubirea creşte în intensitate şi pentru femeie dăruirea este sinonimă cu căderea morală. Apare obsesia sacrificiului. Elena nu mai este doar o sacrificată pe altarul căsătoriei impuse, dar ca mamă, ea se zbate între onoare, virtute şi rătăcire: „Dacă maternitatea reprezintă dovada ruşinii şi a păcatului pentru femeile necăsătorite, în acelaşi timp semnifică atributul suprem al soţiei, proba datoriei împlinite."[12] Însă, maternitatea își pierde sacralitatea prin pătrunderea în familie a adulterului. Eroina trăiește într-o societate-vitrină în care se vede și este văzută, astfel încât ea trebuie să fie un model, trebuie să rămână pe soclul creat de imaginarul epocii. Reputația este un fel de „ecou sau de reflexie de oglindă trimisă de celălalt, care îl confirmă (pe individ) în propria sa stimă: ea se naște din virtute, din onoare, cărora le dă strălucire."[13]

[7] *Ibidem*, p. 110.
[8] Gilbert Durand, *Figuri mitice şi chipuri ale operei*, Editura Nemira, Bucureşti, 1998, p. 219.
[9] Dimitrie Bolintineanu, *op. cit.*, p. 110.
[10] *Ibidem*, p. 127.
[11] *Ibidem*, p. 143.
[12] Alin Ciupală, *op. cit.* p. 34.
[13] Sabin Melchior Bonnet, *Istoria oglinzii*, Editura Univers, Bucureşti, 2000, p.178.

Ea nu concepe o relație ascunsă, pentru că ar contribui la diminuarea demnității. Nu disimularea o înspăimântă, ci scopul minciunii. Uneori e îngăduit a minți, dar contează țelul urmărit. Ea gândește gradat, nu are o etică stabilă, fapt ce contribuie la o sumară analiză psihologică: „Femeile de spirit, care chiar atunci când împărtășesc sentimentul adoratorilor lor, rămân în rezervă și au aerul a se împotrivi, sunt totdeauna singure că vor face a naște un amor profund în inima celor ce le iubesc. Amar acele femei care ar lăsa să se târască de inima sa! să se învingă, fără lupte! A doua zi va fi uitată și poate disprețuită!”[14]

Pentru Elena ca mamă, a avea un amant înseamnă într-o „cultură a vinovăției”, preluând termenii lui Dodds, trecerea păcatului adulterului de pe umerii mamei pe cei ai fiicei: „Vezi acest copil ce doarme? Este fata mea. Privește cât este de frumoasă! Dacă timpul nu o va schimba, va fi o frumusețe…Când va apărea pe stradă, în saloane în sărbători, toți ochii se vor îndrepta către dânsa ca să o admire, ca să o laude. Dar această lume ce va admira frumusețile sale, poate adăuga: Ce păcat! Este fiica unei femei fără principe... unei femei care a iubit un om ce nu era consoartele său.”[15]

Cu toate acestea, Elena se dăruiește. Scena sărutului o transformă într-o figură romantică a voluptăţii şi scoate în evidenţă extazul total al fiinţei: „(…) ochii săi plini de amor şi de patimă se întrunau cu sfială de la Alexandru, sânul ei bătea cu voluptate; un fior rece încinse tot corpul său ce ardea ca o flacără, mâna sa tremura în mâna amantului său; buzele lui Alexandru întâlniseră buzele sale.”[16] Odată comis adulterul, obsesia personajului feminin devine moartea, singura care o poate absolvi de vină. Elena nu mai este nici stăpâna casei, nici mamă. Nu ajunge nici faptul că cei doi se pot căsători. Personajul se îmbolnăveşte de tuberculoză, astfel nu se pedepseşte păcatul, ci se personajul feminin se mântuie, punându-se accentul pe caracterul ei sublim.

Elena desemnează un personaj cu trăsături realiste care analizează cu acurateţe cauzele şi efectele fiind capabilă să-şi impună consecvenţa şi logica faţă de sine şi de acţiunile întreprinse. Logica şi echilibrul se suprapun peste trăsăturile romantice ale unei iubiri impetuoase pe care le neutralizează în mare măsură.

Drama geloziei, întâlnită la ambele personaje, chinuindu-se reciproc, ocupă un loc deosebit în romanul lui Bolintineanu. Însă, între reacţia Elenei şi cea a lui Elescu există o diferenţă evidentă. Spre deosebire de complotul pus la cale de intriganta Zoe, care n-ar trebui să-i provoace lui Elescu suspiciuni însemnate, ajunge chiar la negarea a tot ce-i demonstrase până atunci Elena, în sufletul lui, prin scena de la masă, când discută cu Ranu ia naştere o frământare similară. Momentele sale de gelozie conduc la degradarea a ceea ce a idolatrizat mai înainte.

La Elena, gelozia se manifestă diferit prin cochetărie şi tachinare, căutând parcă declaraţii de dragoste şi proteste, prin simple observaţii legate de posibilul cuplu Alexandru-Caterina, ori prin interogaţii despre o frumoasă Maria. Situaţia se schimbă însă când are o bănuială legată de Zoe, stârnită de o puternică doză de mândrie: „Lucrul este lesne de înţeles: ea îşi aduse aminte că acea cameră fusese totdeauna destinată pentru Alexandru; un simţământ de gelozie mişcă toate fibrele inimii ei. Această boală era nouă pentru dânsa, ca şi amorul ce avea.”[17] Personajul omonim deţine arta conversaţiei prin stăpânire de sine, discreţie şi echilibru. Cu toate că Elena deţine multe calităţi, adoraţia lui Elescu vine să o idealizeze. Pentru eroul lui Bolintineanu,

[14] Dimitrie Bolintineanu, *op.cit*., p. 132.
[15] *Ibidem*, p.191.
[16] *Ibidem*, p. 173.
[17] *Ibidem*, p. 177.

Elena, ca și Caterina reprezintă aceeași doză de admirație. Elena își proiectează idealul în Caterina, prin ceea ce și-ar fi dorit ea să fie, refuzând orice compromis.

Voința femeii puternice nu o virilizează pe Elena, ea se remarcă printr-o admirabilă capacitate intelectuală, atitudine civică și morală. Ea schițează tipul femeii culte, sensibile dominate de un puternic conflict interior echilibrat între bun-simț și starea de frenezie a iubirii. Ni se prefigurează un personaj feminin puternic, capabil de discuții de pe poziții egale cu bărbații, fără a apela la un comportament cochet pentru a-și demonstra sau impune punctul de vedere.

Alături de senzualitate și frumusețe, intelectualitatea constituie una din atributele femeii din opera lui Dimitrie Bolintineanu. În cazul Elenei, constatăm că frumusețea nu mai constituie una din preocupările majore ale femeilor, deoarece acest tip feminin nu are o preocupare pentru atributele estetice sau ale cochetării.

Personajele feminine din proza lui Bolintineanu sunt active, ele se remarcă printr-o inteligență superioară, precum în romanul Manoil, ele se bazează pe un analitism cu o riguroasă bază realistă, un sentimentalism dozat de un orgoliu de tip romantic: „în secolul al XIX-lea și ramificațiile lui din veacul următor, proza narativă a asistat la propriul triumf."[18] În drumul său inițiatic parcurs până la adevărata sa maturizare, înălțarea și căderea lui Manoil au loc prin intermediul femeii.

Psihologia feminină reiese din analiza subiectivă a personajului masculin, al cărui obiect al analizei este el însuși. Interpretările personajului masculin Manoil, conduc spre cunoașterea reacțiilor lăuntrice ale femeii. Dezvăluie feminitatea activă, gata să sfideze normele pentru a-și urma inima, conștientă și de poziția ei inferioară în societate: „Prozatorul din secolul al XIX-lea are o nepotolită poftă de realitate, de întâmplări, de peripeții, de personaje. Grație vastei scene a romanului viața părea să-și multiplice propriile sale situații și proprii actori."[19]

Deși acționează cu indiferență, la vederea lui Manoil, Zoe cedează: „Zoe auzind pașii mei, se pusese pe o canapea, cu o carte în mână, ca când ar fi voit să-mi arate indiferență. Când intrai, ea se rădică, și lăsând cartea îmi întinse mâna ei cea mică și albă ca zăpada."[20] Totuși, simte că nu o iubește și îl respinge, argumentându-i că iubirea impune respect: „O sărutare, Zoe!... nu te smulge din brațele mele, căci după tine târăști viața mea!... o sărutare!... tu ești amanta mea, mireasa mea!... viața mea este viața ta! Voința mea, voința ta! Zoe!... Zoe!..."[21]

Manoil nutrește pentru Zoe un sentiment de respect, nu o vede ca pe o iubită, în schimb Frosa este pentru el un capriciu: „Pentru Zoe am stimă și amiciție ca pentru o soră, pentru tine, un capriciu... iată tot! Să te iubesc, Froso? Sărmana copilă! dar pot?... inima mea este uscată!... ce vrei tu? Nu este vina mea..."[22] Percepția asupra femeii este aceea că ea este în stare să facă orice își dorește, cu riscul de a-și compromite reputația: „Închipuie-ți iubite B..., cât de nebune sunt femeile și ce sacrificii nu sunt în stare să facă când le intră câte ceva în cap! Nebuna aceasta, spre exemplu, joacă un rol tare delicat: ea risca a-și compromite reputațiunea în ochii lumei și fericirea vieții sale."[23] Personajul feminin deține putere de convingere: „...ascultă, Manoil! voi să-ți vorbesc serios: îi port un interes de soră; iartă tot. Dar închipuie-ți (lucru ce ar fi cu neputință!) că aș avea un alt simțământ; ei, bine! mă crezi tu că eu sunt o femeie care nu poate

[18] Salvatore Battaglia, *Mitografia personajului*, Editura Univers, București, 1976, traducere de Alexandru George, p. 241.
[19] *Ibidem*, p. 240.
[20] Dimitrie Bolintineanu, *Manoil ● Elena*, Editura Gramar, București, 1993, p. 56.
[21] *Ibidem*, p. 57.
[22] *Ibidem*, p. 62.
[23] *Ibidem*, p. 64.

afla în datoriile sale atâta putere ca să-l înfrunte? Însă eu, Manoile, ți-o repet: nu iubesc; nu pot iubi decât pe bărbatul meu..."[24]

Frosa recunoaște în Zoe caracterul feminin și faptul că o femeie pusă într-o situație umilitoare nu va rămâne niciodată fără reacție: „...Nu pot gândi nimic rău; dar ți-am spus teme-te de a pune vreodată pe femei într-o poziție umilitoare... vezi cum toată lumea o privește?... în adevăr, Manoile, copila asta este regina frumuseților... ține dacă vrei, hai s-o vedem; dă-i brațul: voi s-o mistific puținel..."[25]

Chiar dacă nu o iubește, reacția de indiferență a Zoei îl preocupă, ea îi răspunde în funcție de comportamentul lui, devine un străin pentru ea: „Frosa îi adresă câteva vorbe pe care nu le auzii. Eu o salutai. Zoe îmi răspunsă printr-o rece închinare din cap."[26] Reacția pe care o are Zoe față de Manoil este una de satisfacție, tot comportamentul lui față de ea se răsfrânge acum asupra lui: „Zicând așa, salutai și plecai spre ușă. Aici însă mă întâlnii față-n față cu Zoe."[27] Dorința femeii de a lupta până la capăt o face să nu renunțe, cu toate că Manoil o consideră inocentă și imatură: „Ah... când ai ști cât am suferit pe când te vedeam vorbind cu alte femei!... dar eram nebună; nu aveam cuvânt; așa e, Manoile? Ah, zi că nu aveam cuvânt!"[28] Trebuie doar ca Manoil să-și accepte iubirea în fața sentimentelor ei sincere: „Dacă vrei tu, Manoilul meu, oricând mi-ai zice, mâna aceasta va fi a ta!... eu am avere mare... ce este al meu, va fi al tău... nu o să fii bărbatul meu?..."[29]

În final are loc realizarea iubirii, pornind de la îndrăgostire, apoi mărturisirea; totul realizându-se prin intermediul femeii: „Dar iarăși viu la Manoil. Ai zice că este o fată de cincisprezece ani; atât inima lui s-a curățit, s-a nobilat, lângă femeia sa! Atât este adevărat că o femeie face dintr-un om un demon sau un înger, orice veri voi."[30] Pentru Manoil, „femeia e un mijloc de cunoaștere psihologică, un fenomen variat dintr-o problemă morală plină de subtilități și surprize."[31]

BIBLIOGRAPHY

BATTAGLIA Salvatore, *Mitografia personajului*, Editura Univers, București, 1976.

BOLINTINEANU Dimitrie, *Manoil•Elena*, Editura Gramar, București, 1993.

CIUPALĂ Alin, *Femeia în societatea românească a secolului al XIX-lea*, Ed. Meridiane, București, 2003.

DURAND Gilbert, *Figuri mitice şi chipuri ale operei*, Editura Nemira, București, 1998.

CONSTANTINESCU Pompiliu, *O intuiție vie a tipului feminin*, Viața literară, an VIII, nr. 143, 20 martie 1933. Reprodus în volumul *Scrieri*, IV, Editura Minerva, București.

MANOLESCU Nicolae, *Arca lui Noe*, Editura Minerva, București, 1980, volumul I.

MELCHIOR-BONNET Sabin, *Istoria oglinzii*, Editura Univers, Bucureşti, 2000.

[24] *Ibidem*, p. 64.
[25] *Ibidem*, p. 67.
[26] *Ibidem*, p. 67.
[27] *Ibidem*, p. 67.
[28] *Ibidem*, p. 84.
[29] *Ibidem*, p. 84.
[30] *Ibidem*, p. 89.
[31] Pompiliu Constantinescu, *O intuiție vie a tipului feminin*, Viața literară, an VIII, nr. 143, 20 martie 1933. Reprodus în volumul *Scrieri*, IV, Editura Minerva, București, p. 573.

MICHEL Arlette, *Le mariage et l`amour dans l`oeuvre romanesque d`Honoré de Balzac*, Paris, 3, 23 mai 1975, Librairie Champion, 1976.

THE MEMOIRS OF VALERIU ANANIA. NOTES ON YEARS 1965 – 1976

Alin Țig

PhD Student, University of Oradea

Abstract: In 1965, Valeriu Anania is called in the United States by the representatives of The Romanian Orthodox Bishopric of the Americas, to help them reorganize the institution. Eleven years later, he is detained in Bucharest by the Communist authorities. By the time he had left across the Ocean, he had not made his editorial debut. Though, this decade spent in America represent a fertile period in his literary activity. The writer keeps on publishing literary and theological essays, poetry and dramas. In these eleven years, Valeriu Anania also writes a few hundreds of pages of journal – which will appear only decades later. Actually, he did not write a journal, but several types of journal. Valeriu Aannia keeps track of time in a certain mode in 1965, but his notes are totally different in during his period spent in Hawaii – when he seems to be preparing himself for writing prose – the novel Străinii din Kipukua (The Strangers of Kipukua), 1979. Also, by the notes written between December, 1969 and December, 1970, in the pages of the literary magazine Noi (We), Valeriu Anania is the author of a hybrid literary species – the publicistic journal. In the pages of the magazine, Valeriu Anania writes about new editorial appearences (Romanian literature written inside the Romanian borders, the Romanian literature of the Exile, Universal literature) or he just records daily events. We stand for a conventional split of these pages of the journal: the journal of the prisoner outside the jail (1965); the journal of the publicist (1969 – 1970); the Hawaiian journal dressed up in fictional elements (December, 1970 – June, 1971); the journal of a free man (1972 – 1976). Not only the pages of Journals published at Casa Cărții de Știință (House of Science Book Publishing House) will be the subject of our investigation, but also Tha Hawaiian Journal (published in Valeriu Anania's Memoirs) or the pages of Pages of an American Journal or New Pages of an American Journal (published in the 6th volume of Valeriu Anania's Literary Works, in 2009).

Keywords: the journal of the publicist, the journal with the clothing of fiction, journal as therapy; the journal of the prisoner outside the jail; the journal of a free man.

Condamnat în 1959 la 25 de ani de muncă silnică și zece ani de degradare civică[1], Valeriu Anania este eliberat din închisoare în 1964, în urma unui decret de grațiere a deținuților politici. În 1965, după moartea lui Gheorghe Gheorghiu-Dej, debutează „etapa liberalizării perverse"[2], după cum o denumește criticul Ion Simuț. Etapa durează aproximativ șase ani și se simte o oarecare destindere a limitelor fixate de conducerea Partidului Comunist Român în toate manifestările vieții sociale (inclusiv în literatură).

Concomitent cu această relaxare, în același an 1965, Episcopia Ortodoxă Română a celor două Americi îl cheamă, prin preotul Glicherie Moraru, secretarul instituției, pe Valeriu Anania

[1] Valeriu Anania, *Procesele verbale de interogator (iunie 1958 – mai 1959)*, volum editat și prefațat de Aurel Sasu, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2017, pp. 368 ș. u.
[2] Ion Simuț, *Literaturile române postbelice*, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2017, p. 244.

în Statele Unite, la Detroit, pentru a asigura reorganizarea acesteia. Episcopul Andrei Moldovan moare în 1963, iar noul întâistătător, Teoctist Arăpașu, nu primește viza pentru a ocupa efectiv conducerea instituției. Valeriu Anania pleacă în Statele Unite, dar refuză demnitatea de episcop, ajutând la instalarea lui Victorin Ursache în această funcție. Munca titanică depusă, inspecțiile realizate la parohii aflate uneori la sute de kilometri distanță de sediul Episcopiei (Detroit), lipsa de odihnă și călătoriile misionare lungi îi șubrezesc lui Valeriu Anania sănătatea, iar clericul decide să se refugieze în Insulele Hawaii pentru aproape șase luni de zile (29 decembrie 1970 – 21 iunie 1971). În această jumătate de an, scriitorul lucrează la piese de teatru (dintre care, unele – apărute deja: *Meșterul Manole* și *Miorița*), adună notițe pentru viitorul său roman *Străinii din Kipukua* sau fixează versurile unor poezii.

În anul 1976, revizionismul maghiar iese din nou la suprafață prin maghiarii din America. Românii de dincolo de Ocean răspund organizând contrademonstrații, având concursul Eparhiei (Episcopia fusese ridicată la rang de Arhiepiscopie, în 1973). Valeriu Anania și vlădica Victorin nu așază aceste manifestări sub oblăduirea autorităților de la București, fapt îi depreciază în ochii comuniștilor. Aceștia din urmă orchestrează reținerea în țară a scriitorului venit pentru a participa la o întâlnire a absolvenților Seminarului Central, pentru a marca 35 de ani de finalizarea studiilor. Comuniștii îl presează inclusiv pe Patriarhul Justinian Marina ca Valeriu Anania să predea documentele de proveniență nord-americană (*greeencard*-ul și *re-entry permit*-ul) la Ambasada Statelor Unite la București. Spre sfârșitul anului 1976, scriitorul este instalat director al Editurii Institutului Biblic al Bisericii Ortodoxe Române.

Toate aceste întâmplări – unele, dramatice – sunt consemnate în jurnalele lui Valeriu Anania. Câteva din însemnările sale zilnice apar în volumul de *Memorii* (2011, Editura Polirom); altele, în *Rotonda plopilor aprinși. De dincolo de ape* (2009, Editura Polirom), dar cele mai multe pagini de notițe zilnice văd lumina tiparului abia în 2018, odată cu apariția, prin grija lui Aurel Sasu, a celor două volume de *Jurnale*. Multe din însemnări lipsesc (spre exemplu, cele ale anului 1973). Însuși Aurel Sasu avansează varianta că e posibil ca unele agende cu notițe zilnice să fi fost „pierdute, probabil, înstrăinate ori sustrase”[3]. *Jurnalele*, deși apărute postum (2018), constituie un exercițiu pregătitor pentru proza memorialistică de mai târziu, din *Rotonda plopilor aprinși* (1983) sau pentru *Memorii* (apărute și ele postum, la câteva luni după moartea scriitorului, în 2011).

Jurnalele și memorialistica lui Valeriu Anania se constituie într-o mărturie despre vremuri de opresiune, o mărturie despre un regim politic printre ale cărui victime s-a numărat însuși scriitorul – dictatura postbelică. „Lumea” este reconstituită prin intermediul scrisului: fie din fărâme (*Jurnale*, vol. 1 și 2), fie din proză memorialistică elaborată, proză de mare finețe stilistică (*Rotonda plopilor aprinși*, *Memorii*). Cele trei scrieri se diferențiază însă, în primul rând prin faptul că, în funcție de relația scriitorului cu „lumea”, Valeriu Anania este fie în centrul atenției (precum în *Jurnale*), fie îi așază pe alții acolo (*Rotonda plopilor aprinși*), fie scriitorul și lumea sunt într-o relație de interdependență (precum în *Memorii*).

Până la data la care începe să-și noteze însemnări zilnice (1965), autorul nu publicase decât câteva poezii și puțină publicistică literară și teologică; în închisoare el scrie, în memorie, două piese de teatru și mai multe poezii, însumând peste zece mii de versuri. Privit din acest punct de vedere, jurnalul său constituie o încercare de refulare a sentimentului de protest tăcut împotriva excluderii sale nedrepte din viața literară. Valeriu Anania însuși scrie, peste ani, că se

[3] Aurel Sasu, *Prefață*, în Valeriu Anania, *Jurnale 2 (1986 – 1995)*, p. 9.

obișnuise cu ideea că cel puțin o parte din opera sa literară va fi publicată postum[4]. Jurnalul său înregistrează și perpetua luptă pentru ca opera sa literară să fie publicată[5] și, adeseori, deși se poate observa o durere sufletească pe care o simte, scrierile sale nu devin instrumente de luptă împotriva orânduirii politice. Altfel, psihologia recluziunii și a izolatului nu îi este complet străină, Valeriu Anania simțindu-se incomod în încercarea sa de-și face loc în lumea literară a secolului al XX-lea. Piesa de dramaturgie *Miorița* fusese finalizată în 1953; cu toate acestea, Anania nu a putut-o publica decât 13 ani mai târziu (1966).

Jurnalul lui Anania se constituie atât din însemnările zilnice publicate în 2018, cât și din aserțiunile scriitorului din *Pagini de jurnal american* (pentru perioada decembrie 1969 – decembrie 1970, publicate în volumul 6 din seria *Opere*, scrieri apărute la Editura Polirom, în 2009) sau din *Jurnalul hawaiian* din *Memorii* (29 decembrie 1970 – 21 iunie 1971)[6]. O scurtă trecere prin biografia scriitorului se cere și în lucrarea de față, dat fiind faptul că autorul *Greului Pământului* a avut un destin interesant, pe care unii detractori l-au „completat" cu acuze de colaboraționism, bazându-se pe cartea șefului adjunct al SIE, fugarul Ion Mihai Pacepa (28 octombrie 1928 – 14 februarie 2021) – *Orizonturi roșii*. Biografia scriitorului mai suscita interes și datorită ascensiunii fulminante pe care monahul Valeriu (Bartolomeu) Anania o are în ierarhia superioară bisericească după 1989, fiind ales în demnitatea de arhiepiscop al Clujului, la 21 ianuarie 1993 și întronizat la data 7 februarie, în același an; în toamna anului 2005, arhiepiscopul Bartolomeu este înălțat la demnitatea de mitropolit al nou-înființatei Mitropolii a Clujului, Albei, Crișanei și Maramureșului, fiind instalat oficial cu prilejul sărbătorii Bunei-Vestiri a anului următor (2006). După moartea patriarhului Teoctist Arăpașu (2007), mitropolitul Bartolomeu este contracandidatul principal al actualului patriarh, Daniel Ciobotea, la cea mai înaltă funcție bisericească din cadrul Bisericii Ortodoxe Române, demnitate în care nu este însă ales. La scurt timp după acest eveniment, starea de sănătate a bătrânului scriitor se degradează rapid, acesta trecând la cele veșnice la data de 31 ianuarie 2011.

1.1.Jurnalul prizonierului din afara închisorii (1965)

Apărute în 2018, la Casa Cărții de Știință, cele două volume de jurnale constituie exercițiul pregătitor pentru memorialistica de mai târziu – *Rotonda plopilor aprinși* (1983) și *Memorii* (2011). În *Prefața* primului volum, Aurel Sasu notează că „Valeriu Anania este ultimul maiorescian al jurnalului în fărâme, telegrafic, fără elaborări ostentative sau scene senzațional-dramatice, interesant, tocmai de aceea, ca disciplină și atitudine intelectuală, în care idealul de viață și de valori morale exclude egoismul, răzbunarea, duplicitatea, ipocrizia și polemica lipsită de finalitate"[7]. Însemnările apărute în 2018 se întind, cu intermitențe, pe o perioadă de 30 de ani (1965 – 1995), din anul următor ieșirii din închisoare până după alegerea lui Anania în demnitatea de arhiepiscop al Clujului. Anania nu mai scrie, după Revoluție, vreo pagină de literatură proprie, marile proiecte ale scriitorului fiind deja definitivate sau în curs de finalizare.

[4] Valeriu Anania, *Prefață (la ediția întâi)*, în Valeriu Anania, *Amintirile peregrinului apter (nuvele și povestiri)*, prefață de Mircea Muthu, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2009, p. 18.

[5] Vezi Valeriu Anania, *Jurnale 1 (1965 – 1985)*, ediție critică și prefață de Aurel Sasu, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2018, pp. 11, 12, 13, 14; v. și Valeriu Anania *Opere 7: Memorii*, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2011, pp. 233, 234.

[6] Nu am adăugat aici însemnările din *Noi pagini de jurnal american*, integrate volumului 6 din seria *Opere*, apărută la Editura Polirom, în 2009, deoarece, nedatate, ele aduc exclusiv a publicistică literară, categorie ce nu face parte din zona de interes a cercetării de față.

[7] Aurel Sasu, *Prefață*, în Valeriu Anania, *Jurnale 1 (1965 – 1985)*, ediție critică și prefață de Aurel Sasu, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2018, p. 7.

Asupra unui singur lucru se mai concentrează scriitorul, care începe, la data de 23 decembrie 1990, diortosirea *Sfintei Scripturi*.

În *Prefața* volumului 2, Aurel Sasu face și observația că, cel mai probabil, însemnările fostului mitropolit de Cluj nu sunt complete, opinând că „vor mai fi fost și altele, pierdute, probabil, înstrăinate ori sustrase, greu de spus!”[8] În ciuda acestei posibilități, se poate observa destul de ușor faptul că frecvența însemnărilor zilnice nu este una ridicată, în primii ani de când scriitorul începe să le aștearnă pe hârtie.

În *Cuvânt înainte* la *Memorii* (2011), Valeriu Anania le transmite cititorilor săi că nu a ținut niciodată un jurnal în mod sistematic, deoarece regimul comunist era atent și la astfel de manifestări, pe baza cărora autorul acestora putea suferi anchete și temniță. Totuși, scriitorul susține că, din considerente ce nu țin de el, a fost nevoit să aștearnă pe hârtie amintiri. *Cuvântul înainte* fiind datat 9 mai 1974, putem presupune că Anania nu a ținut un jurnal sistematic până la data plecării în State Unite ale Americii, petrecută în octombrie 1965, an din care datează primele însemnări. Acestea sunt publicate după mai bine de o jumătate de veac (2018). De altfel, notele sunt destul de puține, nu se realizează zilnic și sunt extrem de lapidare. Verbele lipsesc – și nu cu puține ocazii[9]; la fel, semnele de punctuație. Aceste însemnări ale anului 1965 sunt caracterizate de *fragmentarism*, o trăsătură esențială a unui jurnal autentic, conform lui Eugen Simion[10], iar haina ficțiunii lipsește cu desăvârșire.

Abia ieșit din închisoare, scriitorul își notează încercările de a debuta editorial cu piese de teatru scrise fie cu un deceniu înainte – *Miorița* –, fie proiectate în închisoare – *Steaua zimbrului* sau *Meșterul Manole*. Unele aserțiuni sunt adevărate dovezi de curaj: scriitorul dezvăluie, mai mult sau mai puțin direct, anumite elemente ce îi blochează ascensiunea în lumea literară: opoziția secretarului literar al Teatrului Național, Constanța Trifu, cu privire la publicarea acestor piese este un exemplu în acest sens. Cu privire la piesa *Steaua zimbrului*, la care secretarul are de obiectat o posibilă amprentă naționalistă a dramei, Anania scrie, la data de 3 martie 1965: „Nivelul obiecțiilor și al discuției m-a jignit”[11], iar la 16 aprilie, scriitorul notează și acuzația adusă piesei, aceea de misticism[12], de către secretarul literar. E ușor să ne imaginăm ce s-ar fi întâmplat, dacă Securitatea ar fi intrat în posesia acestor însemnări, în același an...

Cu privire la jurnalul de dinaintea plecării în Statele Unite, putem evidenția faptul că lipsesc însemnări întinse pe durata unor zile sau chiar săptămâni întregi, autorul nenotând nimic în prima săptămână a anului, nici în prima săptămână a lunii mai. În luna iulie a aceluiași an se înregistrează trei pauze – două, de câte o săptămână, iar din sfârșitul acestei luni, scriptorul nu mai notează nimic timp de două săptămâni. Din 15 august autorul de jurnale nu mai consemnează nimic timp de mai bine de trei săptămâni, până în 6 septembrie.

Surprinde însă că lipsesc notițele cu privire la plecarea scriitorului în străinătate. Fiind un eveniment important al biografiei lui Anania, acesta putea fi consemnat. Probabil însă că scriitorul nu credea în acest demers inițiat de vicarul Episcopiei Ortodoxe Române a Americii,

[8] Aurel Sasu, *Prefață*, în Valeriu Anania, *Jurnale 2 (1986 – 1995)*, ediție critică și prefață de Aurel Sasu, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2018, p. 9.

[9] Pe data de 8 ianuarie 1965, Anania scrie în jurnalul său: „Editură: Radu Boureanu. Ionică Voiculescu (…)”. Câteva zile mai târziu, pe 19 ianuarie, „Telefon lui Bănuță”, însemnare repetată trei zile mai târziu ș. a.m. d. Lipsa verbelor dă întregului jurnal nu doar un iz de autenticitate, dar și o mare forță plastică.

[10] V. Eugen Simion, *Ficțiunea jurnalului intim*, vol. I*: Există o poetică a jurnalului?*, Editura Tracus Arte, București, 2018, pp. 91 ș.u.

[11] Valeriu Anania, *Jurnale 1 (1965 – 1985)*, ediție critică și prefață de Aurel Sasu, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2018, p. 12.

[12] Idem, *Ibidem*, p. 13.

preotul Glicherie Moraru. Inițiativa lui Moraru este reconstituită din minte abia dincolo de Ocean, pusă pe hârtie probabil în jurul anului 1974, când scriitorul începe să își scrie memoriile – care însă vor fi publicate abia în anul morții scriitorului (2011). Ultimele notițe sunt datate 8 septembrie 1965, cu mai bine de o lună și jumătate înaintea plecării peste Ocean.

1.2 **Jurnalul polemistului și cel al publicistului**

Primul volum al *Jurnalelor* lui Anania nu mai înregistrează însemnări până în anul 1972. Dar notele scriitorului sunt completate de *Paginile de jurnal american*, care ne aduc în atenție evenimente consemnate între 29 decembrie 1969 și 9 decembrie 1970, de *File de jurnal* (cu notițe din perioada 1 ianuarie 2003 – 11 decembrie 2005), dar și de *Jurnal hawaiian* (29 decembrie 1970 – 21 iunie 1971). Dintre acestea, primele două mănunchiuri de notițe au apărut în 2009, la Editura Polirom, alături de scrierea memorialistică de mare rafinament artistic *Rotonda plopilor aprinși* (aflată la cea de-a doua ediție), iar celelalte însemnări sunt integrate *Memoriilor*. *Paginile de jurnal american* și *Jurnalul hawaiian* nu sunt însă niște însemnări de jurnal clasice: ele sunt mai mult decât atât. Sunt niște specii literare hibride: paginile de jurnal american aduc și a publicistică literară, iar *Jurnalul hawaiian* se aseamănă adeseori cu proza din romanul *Străinii din Kipukua*.

Aflat peste Ocean, în metropola nord-americană Detroit, Valeriu Anania se ocupă atât de revista oficială a Episcopiei Misionare Ortodoxe Române a Americii, *Credința*, cât și de scoaterea unei foi de literatură (*Noi*), în care unicul colaborator – l-am numit aici pe Valeriu Anania – va publica „ceea ce i se năzărește”[13]. Prin notițele sale, Valeriu Anania introduce jurnalul publicistului, care are trei părți: una, în care scrie autorul de jurnale; a doua, *Aquaforte*, scrisă de un critic literar sau de către un **recenzent literar**; o a treia parte, scrisă de un polemist desăvârșit – *Marginalii*. Valeriu Anania este și sugestiv prin titlurile pe care le oferă intervențiilor sale – cum este *Aquaforte*. În intervențiile sale din *Marginalii*, Anania se referă la niște autori cvasinecunoscuți sau la opere literare (sau culturale) care nu sunt, din varii motive (excluzând lipsa de valoare sau lipsa unui mesaj puternic), în centrul atenției criticii sau al marelui public.

Valeriu Anania se distanțează tot mai mult de jurnalul propriu-zis. Se observă că jurnalul publicistic este unul elaborat. Chiar dacă lipsesc uneori verbele, sunt descrise imagini superbe și se observă o grijă deosebită pentru expresie: „Lungă hoinăreală prin amurg newyorkez. Splendoarea Sărbătorilor: pomi electrici, îngeri de sârmă galvanizată, trâmbițe de carton presat, magi colorați în teracotă”[14].

Surprinzătoare și tonice, intervențiile scriitorului din *Aquaforte* și din *Marginalii* sunt dovezi, totuși, ale unui stil echilibrat: Anania se ferește de atacuri devastatoare, păstrând limita bunului simț. În *Marginalii*, citim foarte multe recenzii și cronici literare și de spectacole de teatru (uneori, la montarea pe scenă a propriilor piese sau producții de teatru). Scriitorul e informat, atent la ceea ce este nou, citește cărți în limbi străine (traduce din limba engleză, pe care o stăpânește). Uneori, și în *Marginalii* străbate o ușoară durere sufletească – mai ales pentru faptul că unele scrieri literare nu sunt apreciate la adevărata lor valoare: „Am citit și mi-am zis: iată o carte extraordinară, așa cum nu s-a mai scris în literatura noastră!”[15], scrie Anania referitor

[13] Valeriu Anania, *Noi pagini de jurnal american*, în Valeriu Anania, *Opere 6: Rotonda plopilor aprinși. De dincolo de ape*, prefață de Dan C. Mihăilescu, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2009, p. 241.
[14] Valeriu Anania, *Pagini de jurnal american*, în Valeriu Anania, *Opere 6: Rotonda plopilor aprinși. De dincolo de ape*, prefață de Dan C. Mihăilescu, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2009, p. 209.
[15] Idem, *Ibidem*, p. 228.

la romanul lui Leonida Plămădeală, *Trei ceasuri în iad*: „Apărută în România, *Trei ceasuri în iad* este încă o carte mare despre care se va scrie puțin".

Jurnalul propriu-zis ocupă un loc restrâns în *Dincolo de ape*. Se notează și insignifiantul – care uneori capătă o semnificație aparte. În câteva cazuri, și lucrurile importante sunt notate în rânduri puține, dense, concentrate. Se remarcă, în acest sens, rândurile pe care Anania le redactează cu ocazia aselenizării, rânduri pline de semnificație: „De pe pământ, unii literați au strigat că astrul și-a pierdut de acum poezia". Aselenizarea este un miracol. Un miracol trist, ar spune Valeriu Anania.

Grav este tonul pe care autorul de jurnale îl folosește în momentul în care scrie despre literatura română din afara granițelor țării. Valeriu Anania constată cu uimire că între scriitorii români din interiorul granițelor țării și cei din străinătate există o ruptură abisală, întreținută de oameni care nu au nimic în comun cu fenomenul literar, oameni vicioși, care sunt de părere că revistele din străinătate nu pot publica pagini de literatură scrise în țară, iar în România nu pot vedea lumina tiparului pagini de literatură română scrisă în afara granițelor țării. Falia creată între românii din interiorul și cei din exteriorul frontierelor României nu poate fi înțeleasă de un scriitor care anunță că va publica în paginile foii scoase peste Ocean de el însuși literatură valoroasă sau bine realizată estetic. Pentru el, bătăliile politice nu contează. Cel puțin deocamdată[16]. În plus, scriitorul este și un preot, care propovăduiește exact contrariul: unitate și comuniune, în locul dezbinării; iubirea, în locul urii etc.

1.3 **Jurnalul (hawaiian) elaborat: haina ficțiunii, exercițiu pregătitor pentru romanul *Străinii din Kipukua***

În Statele Unite, scriitorul ocupă diverse funcții în cadrul Episcopiei Ortodoxe Române a Americii (una dintre sarcini era redactarea revistei oficiale a Eparhiei, *Credința*). Ca atare, după cinci ani de muncă susținută, de alergătură continuă (inspectarea unor parohii ortodoxe române la mii de kilometri distanță), de călătorii misionare extrem de lungi și de istovitoare (în India, în Etiopia), Valeriu Anania se simte epuizat fizic, dar și psihic. Are o cădere nervoasă, pe care medicii îl sfătuiesc să o trateze departe de orice tumult al vieții, în arhipelagul Hawaii. Ajuns la destinație, scriitorul începe să țină un jurnal în cele șase luni de zile petrecute pe insulele din mijlocul Oceanului Pacific (29 decembrie 1970 – 21 iunie 1971).

Jurnalul hawaiian al lui Valeriu Anania, cuprins în *Memoriile* scriitorului, este, îndrăznesc să spun, o altă specie literară hibridă, având caracteristici atât de jurnal, cât și de scriere memorialistică. (De altfel, în afară de consemnarea datei, nimic altceva nu indică faptul că avem de-a face cu un jurnal.) Frazele sunt în mod evident elaborate, lucrate asiduu. Cu foarte rare ocazii avem însemnări clasice de jurnal[17]: spre exemplu, la 20 martie 1971, autorul de jurnale notează:

> *„Ziua întreagă am consacrat-o părții finale din tabloul al șaptelea și, în sfârșit, l-am terminat. Pare foarte bun.*
>
> *O scrisoare de la Pat și una de la Alexe.*
>
> *Reflecții asupra tabloului opt".*

[16] Mai târziu, în calitate de arhiepiscop al Clujului, va susține că Biserica are dreptul să își apere interesele, putând să se implice în bătălia politică, susținând un anumit candidat. Bineînțeles, spre folosul Bisericii. Într-un interviu apărut în *Jurnalul Național* la data de 14 mai 1998, Anania opinează că, în cazul cetățenilor care ar dori să voteze, dar sunt indecișI pentru care dintre candidați să opteze, Preotul poate oferi „un sfat" (V. Valeriu Anania, *Biserica și politica*, interviu apărut în *Jurnalul Național* din 14 mai 1998, reprodus în Valeriu Anania, *Opera literară IX: Publicistica*, vol. 2, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2008, p. 276 ș. u.).

[17] Însemnările scurte sunt extrem de rare: 20 martie 1971, 23 – 25 mai, 31 mai, 9 iunie; toate celelalte notițe zilnice sunt lungi și foarte lungi, elaborate, cu o grijă deosebită pentru expresie.

Jurnalul hawaiian este și un exercițiu pregătitor pentru pana prozatorului de mai târziu, din romanul *Străinii din Kipukua*: notițele sunt însoțite de ceea ce Eugen Simion numește *ficțiunea jurnalului intim*[18]. Cadrele naturale sunt descrise fără economie de figuri de stil:

> *„Lumina soarelui invadase ferestrele, lumina zilei ciocănea'n geamuri, păsărelele mă chemau în arbori și crânguri"*,
>
> scrie Valeriu Anania, la 25 februarie 1971.
>
> Același cadru suferă puține modificări în roman:
>
> *„Pământul era neted și blând, mângâiat pe țărmuri de clipocitul valurilor lungi. (...). Soarele tropicului se transfigura ca prin farmec de cum se întâlnea cu întinsele păduri de vanilie și eucalipt, prin desișurile cărora se întrețeseai largi păienjenișuri de liane. Un pescăruș scoase un țipăt, își vârî capul în apă și rămase așa"*[19].

Cele două cadre naturale descrise de scriitor sunt asemănătoare. Sunt două cadre surprinse în mișcare, având elemente comune soarele (și lumina lui), prezența înaripatelor, dar și pădurea. Scriitorul însuși rămâne fermecat de frumusețea naturii în Insulele Hawaii. El descrie arhipelagul ca pe o reminiscență a unui paradis pierdut.

Scriitorul face cunoștință cu obiceiurile băștinașilor, cu locurile mirifice din Insulele Hawaii, lucruri care îi vor fi de folos în încercarea de a-și scrie unicul roman – intitulat inițial *Erupții la Kipukua*[20] (și devenit, mai apoi, *Străinii din Kipukua*). Istoria locală (hawaiiană) este integrată acestei ample narațiuni. În acest sens, vineri, 11 iunie 1971, Valeriu Anania scrie despre sărbătoarea regelui Kamehameha, cel care a unificat insulele arhipelagului sub conducerea sa. La aceeași sărbătoare participă și alter-ego-ul lui Valeriu Anania din roman, preotul ortodox al cărui nume nu îl știm[21].

De asemenea, în paginile jurnalului hawaiian sunt redate întâlnirile scriitorului cu Alexandru Corpaciu (petrecută la data de 17 mai 1971) – care va deveni, în roman, domnul Martin, și cu Kenya – Diana-Niaulani din *Străinii din Kipukua*, cu care Anania face cunoștință cu ocazia sărbătorii lui Kamehameha. Poveștile lor de viață sunt transpuse și în romanul publicat la distanță de opt ani de la vizita scriitorului în Hawaii (1979).

1.4 Jurnalul omului liber: 1972 – 1976

Jurnalele lui Valeriu Anania sunt continuate de notițe din anii 1972, 1974, 1975 și 1976 (cel din urmă fiind și anul întoarcerii definitive a scriitorului în țară). L-am numit astfel, deoarece „liber" se consideră scriitorul, din momentul în care iese din România comunistă: „Sentimentul libertății nu l-am avut decât în aeroportul Copenhaga, unde am părăsit TAROM-ul și urma să mă îmbarc pe un avion al companiei SAS (Scandinavian Airlines System)". Cu aceste cuvinte se deschide primul subcapitol al părții a doua a *Memoriilor, În sfârșit, liber!*

Nu par a fi mari diferențe între însemnările din 1965 și cele din 1972. Notițele sunt lapidare, sunt foarte multe însemnări din care lipsesc verbele și scriitorul folosește prescurtări. Sunt integrate textului prescurtări uzuale în limba engleză. Anania realizează notițe complete și

[18] Îmi permit și o scurtă observație: frazele sunt atât de elaborate, încât este posibil ca Valeriu Anania să fi știut de la bun început că dorește să îl publice.

[19] Valeriu Anania, *Opere 2: Străinii din Kipukua (roman)*, prefață de Aurel Sasu, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2010, p. 69.

[20] Valeriu Anania, *Jurnale 1 (1965 – 1985)*, ediție critică și prefață de Aurel Sasu, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2018, p. 45.

[21] Valeriu Anania, *Opere 2: Străinii din Kipukua (roman)*, prefață de Aurel Sasu, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2010, p. 136.

în limba engleză: „Met[22] dr. Kremer. Evening: *Vivat! Vivat Regina!*, The Broadhurst Theatre. Robert Bolt", notează scriitorul, la 27 ianuarie 1972. Alteori, însemnările sunt bilingve (într-o combinație proprie de română și engleză):

„10 a. m.: Prof Giurescu, Columbia University.
12: Bârsan
3 p. m.: Romanian Library
Evening 10.00: Evtușenko. Recital de poezie, Felt Forum" (28 ianuarie 1972).

Lipsesc unele semne de punctuație, se adoptă sistemul nord-american de notare a orei, se folosesc prescurtări, Biblioteca Română devine **Romanian Library**, iar „seara" devine „evening". Există pauze între însemnări: unele, de câteva zile; sunt și pauze mai extinse, una fiind de cinci luni (25 iunie – 23 noiembrie 1972), iar de pe 3 decembrie (același an, 1972) scriitorul nu mai notează nimic în jurnalul său, până la sfârșitul anului.

Nici în anul 1974 nu se schimbă modalitatea de a face însemnări. Pauzele sunt însă mai rare, însemnarea unor fapte se face cu puțin mai multă ritmicitate, dar lipsesc predicatele verbale exprimate prin verbe predicative, în locul cărora apar participiile[23] („trecut", „spovedit", „cuminecat") sau substantivele denumind acțiuni („întoarcere, „resfințire", „vizită", „plecare", „popas"). Inclusiv evenimentele importante sunt descrise cu economie de mijloace:

Pre-Trial Hearing. M. Moraru (3 ianuarie 1974);
La poliție, judecarea hoților (4 ianuarie 1974).

În perioada următoare în care scriitorul rămâne peste Ocean (1 ianuarie 1975 – 6 octombrie 1976), modul său de a face însemnări se schimbă radical: dispar pauzele mari între notițe, iar zilnic se notează mai multe evenimente importante. Notițele nu sunt foarte elaborate, dar se vede că scriitorul își ia mai mult timp pentru a consemna fapte în jurnalul său.

Această perioadă ia sfârșit[24] odată cu reținerea scriitorului la București[25] (octombrie 1976). Venit pentru a participa la o „întâlnire colegială" prilejuită de marcarea a 35 de ani de la absolvirea Seminarului Central din București, clericului Bartolomeu nu îi mai este permisă întoarcerea în Statele Unite. Reprezentanții statului român îi cer imperativ cetățeanului român Anania să predea *re-entry permit*-ul, adică locțiitorul de pașaport nord-american, și *greencard*-ul (dovada care atestă calitatea de rezident permanent al Statelor Unite). Presiunile făcute asupra scriitorului sunt uriașe, acesta este reținut în reședința Direcției Pașapoartelor timp de două ore și, deși este eliberat, este somat să predea statului român documentele solicitate. Presiuni se fac,

[22] Notiță care folosește așa-zisele „colloquialisms", vorbire colocvială în limba engleză. Lipsa obligatorie a subiectului exprimat prin pronume personal este o dovadă în acest sens: „*(I – n. n.)* Met dr. Kremer" = L-am scunoscut pe domnul doctor Kremer. Cu pronumele personal de persoana I, numărul singular, I (= eu) ar fi trebuit să debuteze notița respectivă. Valeriu Anania arată că stăpânește deja foarte bine limba engleză și nu ezită să noteze evenimentele din viața sa utilizând stilul colocvial.

[23] Apar participii inclusiv în limba engleză: „Meeting Com Wayne State Univ, la mine. **Canceled**" (subl. n.). „Cancel(l)ed" este participiul trecut al verbului „(to) cancel" = (a) anula.

[24] Acest eveniment este relatat nu doar în *Jurnale*, ci și în *Memorii*. Scriitorul folosește aproape aceleași cuvinte, cu mențiunea că în *Memorii* relatările sunt mai detaliate.

[25] Scriitorul relatează pe larg în *Memoriile* sale motivele pentru care Anania reintră în vizorul Securității, care unelteste pentru reținerea lui Anania la București. Revizionismul maghiar pregătește în 1976 o demonstrație de stradă pentru susținerea ideii de autonomie a Transilvaniei. Scriitorul condusese o grevă antirevizionistă la Cluj-Napoca, în 1946. Pe de altă parte, Securitatea era interesată să se asocieze contrademonstrației pe care Anania o pregătește peste Ocean, în 1976. Prudenți, atât scriitorul, cât și episcopul ortodox român al Americii, Victorin Ursache, evită să colaboreze cu delegațiile sosite din România, de teama unei posibile asocieri cu ordine primite de la București (v. Valeriu Anania, *Opere 7: Memorii*, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2011, pp. 620 ș. u.).

după această întâmplare, asupra patriarhului Justinian Marina, aflat într-o stare precară de sănătate. La rugămințile părintelui său duhovnicesc, Anania se prezintă la Ambasada Statelor Unite din București la data de 15 decembrie 1976 și predă *greencard*-ul și *re-entry permit*-ul viceconsulului Mary L. Williams. Primește la schimb o adeverință în dublu exemplar, unul fiind depus pe biroul președintelui Departamentului Cultelor, Gheorghe Nenciu. Ulterior, lui Anania nu i se va permite să părăsească țara timp de patru ani și jumătate (până la finalul lunii martie a anului 1981), pentru a ridica ceea ce i-a rămas la Detroit, adică haine, perechi de încălțăminte și manuscrise.

BIBLIOGRAPHY

I. Izvoare biblice:

- *Biblia sau Sfânta Scriptură*, versiune diortosită după *Septuaginta*, redactată, adnotată și tipărită de Bartolomeu Valeriu Anania, Arhiepiscopul Vadului, Feleacului și Clujului, Mitropolit al Clujului, Albei, Crișanei și Maramureșului, Editura Renașterea, Cluj-Napoca, 2009.

II. Bibliografia operei literare:

A. Proză:

- Valeriu Anania, *Străinii din Kipukua (roman)*, prefață de Aurel Sasu, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2010;

B. Memorialistică și jurnal:

- Valeriu Anania, *Jurnale 1* (1965 – 1985), *2* (1986 – 1995), ediție critică și prefață de Aurel Sasu, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2018;
- Valeriu Anania, *Opere 6: Rotonda plopilor aprinși. De dincolo de ape*, prefață de Dan C. Mihăilescu, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2009;
- Valeriu Anania, *Opere 7: Memorii*, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2011.

C. Publicistică:

- Valeriu Anania, *Din spumele mării (pagini despre religie și cultură)*, colecția Homo Religiosus, ediție îngrijită și postfață de Sandu Frunză, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995;
- Valeriu Anania, *Opera literară IX: Publicistică (vol. 2)*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2008;

III. Bibliografie critică:

- Ion Simuț, *Literaturile române postbelice*, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2017;
- Eugen Simion, *Ficțiunea jurnalului intim*, vol. I*: Există o poetică a jurnalului?*, Editura Tracus Arte, București, 2018.

IV. Valeriu Anania, în documentele vremii:

- Valeriu Anania, *Procesele verbale de interogator (iunie 1958 – mai 1959)*, ediție critică și prefață de Aurel Sasu, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2017.

THE ACTIVITY OF TRANSLATOR OF THE POET ȘTEFAN AUGUSTIN DOINAȘ

Andreea Emanuela Vîlcescu

PhD Student, University of Pitești

Abstract: This content it propses to put the stress on the fact that Ștefan Augustin Doinaș, beside the remarkable work as a poet, essayist, theorist and literary critic, he was also a good translator. Being multilingual, the poet has translated works from and into languages such as Spanish, Italian, French, English, German etc., proving this way his rich knowledge. Ștefan Augustin Doinaș didn't stop leaving his lyrical marks in translation either, this being a sign of his weakness for the art of poetry.

Keywords: etymological, polyglot, re-creation, subtly expressive, translation, transposition.

1. Traducerea ca proces. Pe lângă activitățile bine cunoscute precum poezia, critica literară și eseistica, Ștefan Augustin Doinaș a activat și ca traducător din și în mai multe limbi străine, deși acest fapt a rămas cvasi-anonim pentru publicul larg. Ștefan Augustin Doinaș i-a tradus pe Musset și pe Heine chiar în perioada în care lucra la tragedia *Brutus și fiii săi*[1]. Întrucât avea o pasiune aprinsă pentru opera poetică a lui Baudelaire, Valéry și Verhearen, poetul arădean le va traduce operele în limba română[2].

Ștefan Augustin Doinaș este o personalitate complexă. El este suma tuturor autorilor pe care i-a tradus, i-a interpretat, i-a criticat, iar referințele critice aduse de către contemporanii săi post-mortem sunt dintre cele mai alese.

Cariera de traducător și-a pus o amprentă destul de puternică asupra operei sale, întrucât acesta a tradus din diverși autori, care au reprezentat puncte de inspirație, chiar în mod involuntar, pentru poetul arădean.

Spiritul poetic, meseria de critic literar, precum și faptul că era poliglot sunt câteva dintre atuurile de care s-a bucurat din plin și care l-au ajutat foarte mult în arta traducerii, a criticii și a poeziei. Astfel, acesta traduce din spaniolă *Versuri alese* de Ruben Dario; din franceză *Poeme* de Pierre Emmanuel și *Poezii* de Stéphane Mallarmé; din italiană *Rime* de Dante în *Opere Minore*, din italiană traduce *L'assedio*, operă tradusă în italiană de Florian Potra și Roberto Sanesi; din italiană traduce *Poeme* de Roberto Sanesi; *Poezii, poetică și estetică* de Paul Valéry, ediție îngrijită și prefațată de Ștefan Augustin Doinaș, traducere din franceză în colaborare cu Alina Ledeanu și Marius Ghica; din germană *Poezii* de Friedrich Hölderlin, în colaborare cu V. Nemoianu și I. Negoițescu; din germană în colaborare cu V. Nemoianu traduce *Opere* de Friedrich Hölderlin; din germană *Poeme* de Gottfried Benn în colaborare cu V. Nemoianu; din germană *Pferde im Regen*; din engleză *Alibi and other Poems*; din germană în colaborare cu Horia Stanca traduce *Poeme* de Wolf von Aichelburg; din germană *Faust I și II* de Johann Wolfgang Von Goethe sau *Viața-i un lucru bun*; din macedoneană *Tasna Svezda*; din maghiară

[1] Hinoveanu I., 1974, p.5
[2] Ibidem, p.6

Az én birodalman de Szilágyi Domokos, iar șirul de traduceri nu se oprește aici. Totodată, își aduce contribuția și la *Sunete fundamentale*, o antologie de traduceri din poezia universală aparținând lui John Donne, contribuie și la traducerea antologiei *Atlas de sunete fundamentale*; colaborează la traducerea, introducerea și cronologia operei *Așa grăit-a Zarathustra* de Friedrich Nietzsche. *O sută de poeme alese* de Siegfried Unseld, precum și la traducerea de poezie din limba engleză, *Poeme / Poems*, poeme traduse în limba engleză de Grete Tartler[3]. În *Atlas de sunete fundamentale*, Ștefan Augustin Doinaș mărturisește că a realizat anumite traduceri, precum *Pasărea credincioasă* și *Creatura fericită* de Jiméez, Fluviile, Italia și Final de Ungaretti, precum și Bocet pentru Ignacio Sànchez Mejìas de Lorca, sub egida și consilierea lui Florina Potra[4].

Dezvoltarea profesională ca traducător se produce în momentul sosirii sale la București, unde își va lărgi limitele orizontului prin varietatea de cunoștințe pe care le va asimila, precum și prin ambianța socială în care se afla. Virgil Nemoianu amintește de o serie bogată de traduceri de înaltă calitate apărute după 1965. El traduce literatură englezească și germană (cu ajutorul prietenilor săi – notează criticul), adăugându-se, pe lângă acestea, și traduceri din și în limbile franceză, italiannă și spaniolă pe care le cunoștea bine[5].

Termenii foarte adecvați care l-ar caracteriza pe Ștefan Augustin Doinaș ca traducător sunt exigența, perseverența de redare cât mai apropiată de limba-țintă îndeosebi, nu atât a formei (în cazul poeziei), cât a sensului, a transferului cultural și valoric al operei. Traducătorul trebuie să devină membru al familiilor de gusturi similare. Așadar, traducătorul trebuie să se contopească în plan senzorial și intelectual cu autorul textului-sursă.

Studiul critic intitulat succint și modest, *Sinteze,* este model didactic despre arta traducerii și, totodată, ghid către pătrunderea în chintesența formării ca traducător a lui Ștefan Augustin Doinaș, volum din care se poate deduce atât profunzimea de redare dintr-o limbă într-alta, cât și exigența sa ca om de litere.

În tratatul său, Ștefan Augustin Doinaș blamează într-o oarecare măsură fidelitatea în traducere, militând în favoarea transpunerii estetice, a penetrării, subtilității, a căutării nuanțelor expresive absconse: „traducere înseamnă, fără îndoială, un transport de „valoare estetică" dintr-o limbă în alta. Oricît de fidelă, în litera sau în spiritul ei, față de original, o traducere de poezie care nu devine o valoare poetică în limba în care a fost realizată rămâne o simplă tentativă culturală, utilă – poate – unor scopuri didactice, dar incapabilă să se constituie ca monument de artă"[6]. Spiritul său de critic, se pare, se resimte chiar și în arta traducerii. Traducerea care nu se realizează sub formă de artă este simplă maculatură. Ceea ce dorește Ștefan Augustin Doinaș să demonstreze în această privință este, de fapt, necesitatea tacită de unicitate în arta traducerii, de redare în formă singulară – totuși fidelă din punct de vedere semantic -, a acelorași idei care să conducă la o recreare a creației fără contrafacere, fără fidelitate formală, dar cu orginalitate a expresiei izvorâtă dintr- spontaneitate nebănuită chiar de traducător. Traducătorul trebuie să devină, implicit, poet, prozator, dramaturg etc în funcție de domeniul pe care îl tălmăcește, dar cu condiția de a se păstra într-o zonă de echivalențe verbale.

Continuând pe aceeași linie a recreării textului-sursă, Ștefan Augustin Doinaș respinge ideea de competitivitate între cele două texte, dezvoltând ideea de ofertă de nuanțe stilistice și lingvistice, care, cu cât sunt mai căutate, cu atât devin mai prețioase. Traducătorul se angrenează

[3]Nemoianu, V., 2004, p.338-343
[4]Doinaș, A., 1988, p.6
[5]Nemoianu, V., 2004, p.266-267
[6]Doinaș, A., 1974, p.261

într-un fel de meci al sensurilor, al transferurilor culturale, al nuanțelor, în sfârșit, al tuturor posibilităților lingvistice, stilistice și combinatorii de care dispune și pe care le expune în procesul traducerii: „Traducerile de poezie nu au intenția de a frîna această aspirație firească și nobilă, nici – la drept vorbind – de a rivaliza cu operele originale. Dar nu e mai puțin adevărat că o literatură originală are nevoie, ca de aer, de confruntarea permanentă a posibilităților plastice ale limbii sale cu formele de cultură străine, de gimnastica spirituală pe care o constituie traducerile”[7].

În același studiu de sinteze, Ștefan Augustin Doinaș aduce în discuție problema rolului estetic al poemului, dar și sentimentul pe care acesta îl lasă în citorul său, care este și traducătorul[8]. Chestiunea adusă în discuție de autorul studiului critic este destul de serioasă pentru că atât cititorul ca beneficiar pasiv al textului-țintă, cât și traducătorul ca beneficiar activ, dar ca donator față de publicul larg care va asimila opera tradusă, sunt asemeni unor receivere energetice. Faptul de a primi energie sau de a oferi energie prin intermediul unei opere implică faptul de empatiza cu opera. Ca atare, empatia generează emoția, iar emoția poate deveni sursă de inspirație pentru traducător în momentul în care ea este constructivă. Ar putea fi o teorie de la care să fi pornit Ștefan Augustin Doinaș.

Spiritul critic și poetic emană o profunzime pentru gustul și căutarea gnoseologică care nu îl părăsesc pe poetul arădean nici în procesul traducerii. Se simte o perseverență dârză, a unei firi combatante de netăgăduit. De asemenea, el consideră înclinația către actul transpunerii ca pe un element nativ; un simț lingvistic indefinibil, un impuls intern prin care se stabilește încă din plan fonetic natura lexicală contextuală a cuvântului: „Cum să traduci termenul mallarméian „grimoire”, din poezia *Prose*, ale cărui conotații trimit dincolo de sensul central de „carte de farmece” sau „scriere neciteață”, deoarece însăși materia ei sonoră sugerează structura unei „gramatici” (latine) inaccesibilă omului de rînd...?”[9]. Este ceea ce s-ar numi chemarea destinului.

Raportându-se la actul injust al trădării în traducere, Ștefan Augustin Doinaș își asumă, în mod sincer și vădit, faptul că, la rândul său, s-a aflat în situația *traduttore-traditore*, întrucât procesul traducerii este destul de complex, atât în privința transferului cultural, cât și în actualizarea cu vocabularul contemporan, care este și el destul de important, fiind o aderare la spiritul veacului: „Personal, am lucrat la transpunerea lui Hölderlin cu sentimentul de a descoperi – printr-un fel de săpături de arheologie a culturii – o latentă tradiție poetică a versului românesc, iar la Benn cu conștiința de a ultragia, oarecum, limba firească”[10].

Ca întreg procesul traductologic, este importantă și etimologia cuvintelor, întrucât traducătorul trebuie să dețină o bază de date etimologice care să îi răsune permenent în minte ca o alarmă sub forma glosarului. Discutând pe tema căutării în etimologie, Ștefan Augustin Doinaș atrage atenția asupra unor cuvinte lipsite de echivalent în alte limbi precum *dor, doină* și *iobag*,[11], – cuvinte discutate și de Dumitru Caracostea în *Expresivitatea limbii române*, dar și de alți critici literari - , cuvinte ce necesită calchiere, așadar, o muncă în plus față de cea depusă de regulă.

Pe aceeași temă, Ștefan Augustin Doinaș pune în discuție în *Lampa lui Diogene* problema semnificațiilor, dar și a melodicității, a eufoniei din cuvinte, întrucât prin traducere se produce o

[7]Doinaș, A., 1974, p.262
[8] Ibidem, p.260
[9] Augustin-Doinaș, 1974, p.266
[10] Ibidem, p.267
[11] Ibidem, p.66; *Îi plac strigătele poporului, vălmășagurile sîngeroase, / Răpăiturile prelungi de tobe, / Mirosul de prafului de pușcă, îndepăratele dangăte / De clopote și de tunuri înăbușite. //* - traducere în românește de Ștefan Augustin Doinaș.

pierdere stilistică a nobleței și grației fonetice: „Cum va „prinde" traducătorul semnificația specială a cuvîntului „coeur" la Corneille? Sau, pentru o traducere din limba română, cum va reda un străin termenii blagieni „obîrșie", „fîntînă" etc., despre care poetul însuși susține că au o „sarcină poetică". [...] „Azur", „pur", „absență" etc au un halou afectiv specific în opera lui Mallarmé sau Valéry"[12]. Pentru că o traducere reușită este o traducere care conservă titlul de noblețe al cuvântului original, titlu ce poate fi redobândit printr-o recuperare semantică reușită.

În același studiu, Ștefan Augustin Doinaș discută despre dificultatea de a traduce un poet precum Goethe la care conotațiile, termenii abstracți, precum și endecasilabul îi particularizează stilul sau precum Hölderlin, la care adjectivele substantivizate ale limbii germane joacă un rol destul de important. El consideră că ignorarea unor astfel de aspecte importante reprezintă erori de stilistică foarte grave[13]. Totodată, Ștefan Augustin Doinaș consideră că este mult mai dificilă traducerea operei poetice a lui Shakespeare decât a lui Petrarca, nu pentru că limba italiană ar fi limbă-soră cu limba română, ci pentru că versul englezesc deține o oarecare densitate, și pentru că traducerea în limba română va fi trunchiată din acest motiv. De asemenea, observă el, valoarea stilistică a incidențelor din italiană își poate găsi corespondent în limba română[14]. Dificultățile în traducere se întâlnesc și la poeți precum Mallarmé sau Eminescu, observă traducătorul: „Sînt unii poeți care nu s-au bucurat încă de o traducere la nivelul originalului. Mallarmé este unul, Eminescu este altul: primul, probabil, din cauza obscurității genuine a versurilor sale; al doilea, în mod sigur, și din cauza aparentei accesibilități a ritmurilor sale melodice"[15].

Ștefan Augustin Doinaș vede în traducerea poeziei un proces osmotic, și nu un simplu act de transpunere sau glosare dintr-o limbă într-alta. Traducătorul de poezie trebuie să se logodească în timpul procesului de transpunere cu Ideea poetică, să vadă dincolo de simplul semnificant, și, bineînțeles, să redea prin subtilitatatea procedeelor, particularitățile artistice cele mai alese și adecvate contextului respectiv: „Virtutea cea mai de seamă a traducătorului constă, în cazul acesta, în capacitatea de a oferi un echivalent poetic de aceeași valoare artistică, în care particularitățile unui original sau altul să se impună totodată ca fapte de stil"[16]. Exigența de traductolog, resimțită în căutarea în profunzimea cuvântului, chiar dincolo de ce exprimă cuvântul, se poate observa și în poemul *La Curée* de Auguste Barbier, unde, prin folosirea unor cuvinte-cheie sau *cuvinte potrivite*, cum ar fi spus Tudor Arghezi, revitalizează fluența textului-țintă: *Se plaît aux cris du people, aux sanglantes mêlées, / Aux longs roulements des tambours, / A l'odeur de la poudre, aux lontaines volées / Des cloches et des canons sourds //*[17].Traducătorul și poetul totodată are conștiința faptului că poezia trebuie să provoace forța afectivității, să împingă la extremitate letargia în exprimare și stereotipia în gandire. De aceea, în loc să folosească *încăierări sângeroase*, cum ar fi fost probabil mai la îndemână, el folosește *vălmășagurile sîngeroase*, pentru a arăta că, de fapt, vărsările de sânge se produc în urma anarhiei, desemnată prin termenul *vălmășag*, termen ce păstrează o poeticitate puțin arhaică, dar validă. În continuare, la fel se întâmplă și cu o traducere banală plauzibilă precum *Rulări prelungi de tobe*, Ștefan Augustin Doinaș optează pentru *Răpăiturile prelungi de tobe*, unde conceptul *Răpăiturile* descrie întregul proces de ritmicitate a tobei sau pentru *aux lontaines*

[12] Doinaș, A., 1970, p.29-30
[13]Doinaș, A., *I*, 1970, p.30
[14]Ibidem, p.30-31
[15]Ibidem, p.33-34
[16]Ibidem, p.32-33
[17]Doinaș, A., 1974, p.66

volées / Des cloches, unde nominalul *dangăt* salvează întreaga structură de banalitatea unei exprimări precum: *îndepărtate zboruri (de sunete) de clopote.* Adjectivul participial *înăbuşite* este, de fapt, marcă a universului claustrant şi sufocant din turn, devenind o stare de spirit, de aceea poetul a preferat să i-l substituie lui *surde.*

Raportându-se la traducere ca fenomen de expansiune, în seria de eseuri critice *Lampa lui Diogene*, Ştefan Augustin Doinaş opinează că *etnografia e o traducere, filologia e o traducere.*[18], trasmiţând prin aserţiunea sa faptul că transferul de sens se face atât prin intermediul cultului etnologic, întrucât etnografia este o ramură aferentă semanticii şi simbolisticii, cât şi prin intermediul filologiei, ştiinţă conectată direct la cuvânt şi la etimologie. Aceste două ramuri conexe traducerii – etnologia şi filologia – necesită un studiu aparte pentru traducător. Etnologia prezintă un aport elevat al transferului cultural şi civic, iar filologia angrenează semantica, extrem de utilă în procesul traductologic.

Aşa cum se poate deduce din cărţile de critică literară a traducerilor, pentru Ştefan Augustin Doinaş procesul traducerii trebuie să devină obiectul de investigaţie a operei care este tradusă şi faţă de care traducătorul ar trebui să manifeste afinitate sufletească, să i se încorporeze.

În urma achiziţionării unor arhive de la Ion Negoiţescu, fost membru al *Cercului literar de la Sibiu,* Dan Damaschin descoperă o versiune a unui manuscris tradus de Ştefan Augustin Doinaş, notând în lucrarea *Cercul literar de la Sibiu / Cluj. Glosse / Restituiri / Corespondenţe*, faptul că poetul *Semiţiei lui Laokoon* fusese înzestrat cu harisme aparte: „ La puţini dintre poeţii importanţi ai literaturii române (Coşbuc ori Philippide), talentul liric propriu-zis este însoţit de o excepţională vocaţie de tălmăcire de poezie, precum în cazul lui Ştefan Aug. Doinaş. Printre izbânzile sale de traducător, de a căror anvergură dă seama volumul antologic intitulat *Atlas de sunete fundamentale*, se numără şi *Cimitirul marin*"[19]. Totodată, criticul notează nu doar talentul nativ, ci şi dârzenia sau perseverenţa poetului arădean în încercarea de a tălmăci, în numai clasa a VIII-a la liceu, *Cimitirul marin* de Paul Valéry, în scopul de a-şi demonstra sieşi, dar şi dascălului său, faptul că poemul poate fi decriptat[20]. Totuşi, aceste acte nu ar fi duse la complinire dacă poetul nu s-ar lăsa împins de un puternic stimul generat de spiritul anxios-euristic, de o indiscreţie a căutărilor; poetul-traducător se găseşte într-o permanentă misiune a cuvântului, fiind cauza vieţii şi a morţii sale. Abdicarea de la misiunea sa îl videază de sens, despuindu-l de statutul său de om de litere. Eşecul în traducere nu este un eşec în adevăratul sens al cuvântului, fiind celebrare a perseverenţei, adevăratul eşec este reprezentat de renunţarea la cauza sa, refuzul ascultării glasului cuvântului.

În tratatul despre *Influenţa catalitică a culturii germane*,Ovid S. Crohmălniceanu, în colaborare cu Klauss Heitmann, observă o unicitate a tălmăcirii în materie de poezie pe care o deţine Ştefan Augustin Doinaş: „Doinaş întrece prin volumul tălmăcirilor în versuri pe toţi autorii români care s-au dedat acestei îndeletniciri, de la Coşbuc, Iosif şi Anghel, la Murnu, Philippide şi Pillat. Nu a ascultat numai de o vocaţie extraordinară, ci a şi reflectat asupra problemei transpunerii operelor lirice în alte limbi […]"[21].

În *Lectura poeziei*, raportându-se la procesul transpunerii poeziei dintr-o limbă într-alta, Ştefan Augustin Doinaş observă faptul că limba română dispune de multiple posibilităţi stilistice, lexicale, retorice, având capacitatea de a reda prin multilateralitate spaţii culturale, civice şi lirice de dincolo de graniţă. Astfel travestit, limbajul poetic se manifestă ca un certificat de fidelitate

[18]Doinaş, A., *I*, 1970, p.28
[19]Damaschin, D., 2013, p.95
[20] Ibidem, p.96
[21]Crohmălniceanu, O, Heitmann, K., p.344-345

față de limba-țintă, fără a prezenta *afecțiuni majore* în momentul transplantului: „limba română posedă o plasticitate materială capabilă să accepte, și să refacă, în spațiul ei, universurile poetice ale lui Dante, Shakespeare, Goethe, Hölderlin, Mallarmé sau Whitman”[22]. În adevărata artă a traducerii reziduu-rile lexicale, acele mici imperfecțiuni de conotație nu ar trebui să existe sau să existe o pondere infimă. De pildă, traducând *La brise marine* de Stéphane Mallarmé, Ștefan Augustin Doinaș rafinează versurile prin revelația unor corespondențe la care el reflectă, întrucât el este un vizionar al poemului mallarméan, iar versul franțuzesc este ceva previzibil, creând impresia că el este al doilea poet al *Brizei marine*. Adjoncțiunile sunt rupte din universul doinașian, unele inspirate probabil de Țara Moților, iar altele, cum ar fi imaginea mării învolburate, de plaiurile dobrogene. Traducătorul joacă rolul artizanului, lustruind, fără să cosmetizeze, arta. Astfel, Ștefan Augustin Doinaș traduce: *Simt păsări îmbătate / De ceruri şi de spuma necunoscută-n vînt! / Nimic, nici chipul vechii grădini în ochi răsfrînt / [...] / Tu, steamer care-ţi înclini catargul, / Către-un liman exotic despică astăzi largul! //*[23] pentru versurile franțuzești[24]. Printr-o calchiere subtilă a cuvântului *vânt*, poetul întregește prin noua muzicalitate aspectul semantic al *ochiului răsfrânt*, iar în versurile posterioare chiar și mobilitatea Verbului este diversă la Ștefan Augustin Doinaș: *despică* redă parcă mai evident, imaginea apei separată în pliuri de trecerea vaporului. Mai departe, traducătorul încearcă eternizarea clipei prin adjoncțiunea adverbului *astăzi*, absent în poezia lui Stéphane Mallarmé, uzitând cuvântul *liman*, cu încărcătură poetică deosebită în detrimentul cuvântului-sursă *natură*. În spirit de solidaritate față de rimă și muzicalitate a versului, traducătorul, poet până la sfârșit, adaugă ca auxiliar fonic pentru *catargul* cuvântul *largul*. Astfel, se poate deduce faptul că spiritul de poet se activează în procesul traducerii, iar poezia tradusă este re-creată în stil autentic românesc, iar lacunele lexicale și stilistice se estompează.

În eseul despre *Cronica traducerilor*, Ștefan Augustin Doinaș în poziție de teoretician al traducerilor aduce în discuție dificultatea tălmăcirii poeziei fixe, argumentând astfel: „pe lîngă ambiția de a inventa, într-o altă limbă, expresii echivalente artistice atît la nivelul semnificanților, cît și al semnificatelor, se adaugă, aici, îndrăzneala de a obține izbînzi în cadrele unei prozodii riguroase, nimbate adesea de presigiul unor extraordinare reușite în originale”[25]. Teoreticianul traducerilor pune foarte bine problema atât a semantismului, cât și a esteticii poeziei, conferite de prozodie. Traducătorul trebuie să aibă în vedere și acea aritmetică a poeziei prin intermediul căreia poemul capătă armonia melodicității bine-calculate. Receptorul textului va trebui să fie corupt în convingerea că are în fața sa textul original, iar acest fapt se poate realiza prin ceea ce este contra-artificialitate a traducerii. În același studiu, Ștefan Augustin Doinaș analizează traducerile lui André Gide, Pierre Jean Jouve, Ion Barbu, Baudelaire, Mallarmé, Etei Boeriu etc, pe multe dintre ele prin metoda comparatistă, subsumând și concepte de teorie literară[26]. Interesante sunt la Ștefan Augustin Doinaș constatările însoțite de argumente solide, desprinse din traducerile pe care le așază într-o cronică ca un istoric literar: „Adevărata fidelitate în traducere este aceea care recreează limbajul poetic în spiritul, în substanța lui, adică în funcție de semnificația ce-l mobilizează”[27]. Probabil că teoreticianul se referă la fidelitatea în traducere prin

[22]Doinaș, A., 1980, p.365
[23]Doinaș, A., 1988, p.222
[24] Mallarmé, S., 1993, p.31; *«Je sens que des oiseaux sont ivres / D'être parmi l'écume inconnue et les cieux! / Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux / [...] /Steamer balançant ta mâture, / Lève l'ancre pour une exotique nature!»//*
[25]Doinaș, A., 1972, p.297-298
[26]Ibidem, p.294-299
[27]Ibidem, p.313

intermediul intuiției, al practicii logosului, accentul deplasându-se dinspre semnificant spre conotația dată de chintesența spre care a tins autorul textului-sursă.

Poate cea mai frumoasă recenzie la adresa artei traducerii realizate de Ștefan Augustin Doinaș este făcută de Virgil Nemoianu, care îl consideră un dumnezeu al traducerilor: „Doinaș apare azi drept cel mai de seamă tălmăcitor de poezie de care s-a învrednicit literatura română".[28]

2. Complexitatea traducerii

În volumul de critică literară intitulat *Eseuri*, Ștefan Augustin Doinaș mărturisește faptul că tentația de a-l traduce pe Goethe a avut drept stimul principal versiunea tradusă de Lucian Blaga din anul 1955, perioadă în care poetul arădean lucra la traducerile *Dedicație*, *Preludiu în teatru* și *Prolog în cer*[29]. Încântarea de a avea în mâini inegalabila operă tradusă chiar de cel ce îi fusese maestru în perioada facultății și de a se regăsi în plan spiritual cu el a fost pentru Ștefan Augustin Doinaș mai curând o expoziție retrospectivă decât o traducere a operei goethene, operă căreia, indiscutabil, nu i se poate contesta valoarea literară. Afirmațiile raportate la traducerea în stil blagian conservă un oarecare caracter intimist, o nostalgie proustiană: „am avut impresia certă că, pentru întâia oară în cultura noastră, capodopera lui Goethe se bucură de o traducere cu adevărat creatoare, la un înalt nivel poetic, iscălită de un mare poet care, în același timp, era și cea mai goetheană personalitate a literelor noastre"[30].

Ștefan Augustin Doinaș consideră că o capodoperă precum *Faust* ar trebui retradusă periodic; comunitatea mentalitară receptează în mod divers aceeași operă, dispunând de o nouă geografie, un vocabular actualizat, o istorie care este deja receptată altfel de generațiile posterioare, iar traducerea trebuie să fie nu doar translație, ci și reinterpretare a operei; un comparativism realizat la mai multe niveluri se bucură și de o amprentă traductologico-psihologică în permanentă actualizare. Conlucrarea poezie-traducere nu ar trebui să se scindeze în niciun moment, întrucât ele pot deveni funcționale doar prin interconectare.

Plăcerea unei opere traduse este, în viziunea lui Ștefan Augustin Doinaș, oferită îndeosebi de pluralitatea perspectivelor interpretative, de inovația prin sensurile care anulează stereotipiile mentalitare. Este și cazul operei *Faust,* creație în permanentă recreare și stilizare: „Versiunea pe care o ofer astăzi cititorilor români este un Faust asupra căruia s-au aplicat luminile convergente ale câtorva zeci de exegeți care, din puncte de vedere diferite, uneori contrare, ne restituie un evantaide interpretări extrem de divergente, dar care – toate la un loc – deschid traducătorului exact orizontul de care are nevoie: acea inepuizabilă licărire de tâlcuri, care constituie viața estetică postumă a adevăratei capodopere".[31]

În ciuda intersecției spirituale cu Lucian Blaga, Ștefan Augustin Doinaș are opțiuni diferite de ale acestuia când traduce *Faust*, iar când conotațiile devin abstractizante, acesta din urmă optează pentru medierea textului prin conservarea ambiguității, oferindu-i lectorului său posibilitatea interpretării personale. Este cazul traducerii din germană a sintagmei încărcate de dualism: *Das Schändlichste* în limba română de către Blaga prin *Amestecul de genuri împotriva firii*,iar de Ștefan Augustin Doinaș prin *Scandalul firii*[32]. Opera de căpătâi a lui Goethe ar necesita o autopsie, prin prisma evantaiului conotațiilor valide. A traduce explicit ca Blaga, sau dimpotrivă, a conserva abstracționismul contextual, așa cum a procedat Ștefan Augustin Doinaș nu este suficient pentru a stabili valoarea unui traducător tocmai pentru că factorii înșiși se

[28]Nemoianu, V., 2003, p.274
[29]Doinaș, A., 1996, p.399
[30]Ibidem
[31]Ibidem, p.402
[32]Doinaș, A., 1996, p.402

schimbă de la o epocă la alta. Atât opțiunea oferirii echivalentului contextual, cât și șansa de intrepretabilitate oferită lectorului servesc drept auxiliare de penetrare a textului-țintă, numai că a doua opțiune ar putea fi acuzată ca fiind o eschivă a traducătorului, în ciuda intenției nobile de a nu-l conduce pe lector într-o direcție semantică eronată. Totodată, în traducerea lui *Faust*, Ștefan Augustin Doinaș manifestă o fidelitate aparte pentru versul clasic (linie melodică, ritm, tip de rimă), în antiteză cu Blaga care nu se conformează rigorii clasice.

Nici opera lui Hölderlin nu a fost facil-convertibilă în românește pentru Ștefan Augustin Doinaș, întrucât, *Antike Strophen* ale acestuia ar trebui să fie referințe pentru textele-model la poezia hölderlineană. În acest sens, pentru traducător ignorarea acestor aspecte importante coincide cu un certificat de infidelitate față de muza lui Hölderlin: „Infidelitatea originalului față de acest model liber acceptat permite, cred, o infidelitate proporțională a traducerii față de original. De aceea, în tălmăcirea acestor poezii, am crezut de cuviință – de la început – să mimez modelul strofei antice, exac așa cum a procedat Hölderlin”[33]. Gloria traducătorului este, în acest caz, și descoperirea modelului original al poemelor autorului de origine germană, întrucât una dintre datoriile sale importante este aceea de a cerceta textul din punctul de vedere al modelului care l-a inspirat. Continuând analiza traducerii din Hölderlin, Ștefan Augustin Doinaș dezvăluie faptul că un mare secret al unei traduceri reușite este apertura silabei, dar și finele acesteia, precum și redarea adjectivelor substantivizate, particularizante pentru poetul german. Totodată, ingambamentul distonant, precum și conservarea ermetismului textului-sursă l-au incitat adesea pe traducător, incoruptibil de altfel, să le confere nuanțe românești. În spirit profund național, poetul redă pronumele posesive lungi prin forme cu corp fonetic redus[34].

În tratatul despre *Poezie și modă poetică*, raportându-se la modalitatea de a traduce opera lirică a lui Mallarmé, pentru Ștefan Augustin Doinaș una dintre principalele dificultăți este aceea de a transpune sugestiile mallarméene în limba română[35]. Deși chestiunea nu pare complexă, ea prezintă anumite dificultăți: pe de o parte, traducătorul trebuie să se angajeze în problematica echivalențelor lexicale, fără a permite hiatusul sau acele pierderi de sens, fără numirea concretă a exponentului, iar, pe de altă parte, anumite structuri, cum sunt cele paremiologice, etnologice, argotice sau colocviale, pot fi intraductibile în limba-gazdă, iar substituirea prin expresii intuite ar putea transfera sensuri noi, acuzând falsuri. În mod imperios, traducătorul trebuie să dețină afinități creative și spirit lingvistic bine-dezvoltat, nu atât în chestiuni de suprafață cum ar fi lexicul bine-căutat, cât și afinități fonetice, cum ar fi rimele interioare, care sunt prezente în poetica mallarméană. O traducere reușită înseamnă o traducere bine realizată și din punct de vedere fonetic, nu doar lexical, gramatical sau stilistic. Totodată, traducătorul se dorește un dominator al textului, și nu invers: „Traducătorul trebuie să desfășoare o foarte complicată strategie pentru a cuceri imperiul verbal al lui Mallarmé, conștient că nu poate să pună stăpânire decît pe ceea ce inventează”[36].

3. Concluzii: Așa cum s-a putut observa în capitolul mai sus prezentat, la Ștefan Augustin Doinaș traducerea se îngemănează neîndoielnic cu lirica, făcând loc raportului de interschimbabilitate lingvistică, stilistică și fonetică. Dificultatea primordială a traducerii operei lirice ar consta atât în intuiția corectă a sensului din textul-sursă, cât și în redarea fonetică adecvată cuvântului care a fost transpus din limba maternă în limba-țintă.

[33]Doinaș, A., 1972, p.279
[34]Ibidem, p.280-283
[35]Doinaș, A., 1972, p.287
[36]Ibidem, p.291

BIBLIOGRAPHY

Crohmălniceanu, O., Heitmann, K., *Cercul literar de la Sibiu şi influenţa catalitică a culturii germane*, Editura Universalia, Bucureşti, 2000.

Damaschin, D., *Cercul literar de la Sibiu /Cluj. Glosse / Restituiri / Corespondenţe*, Editura Ecou Transilvan, Cluj-Napoca, 2013.

Doinaş, Şt., A., *Atlas de sunete fundamentale*. *(Traduceri prefaţă şi postfaţă de Ştefan Aug. Doinaş)*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1988.

Doinaş, Şt., A., *Lampa lui Diogene*, *I*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1970.

Doinaş, Şt., A., *Lectura poeziei*, Editura Cartea Românească, Bacău, 1980.

Doinaş, Ştefan-Augustin, *Opere*, *I*, (editat şi îngrijit de Alexandru Ruja, introducere de Eugen Simion), Editura Academiei Române, Bucureşti, 2016.

Doinaş, Şt., A., *Poezie şi modă poetică*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1972.

Doinaş, Şt., A., *Sinteze.Orfeu şi tentaţia realului.*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1974.

Hinoveanu, Il., *Convorbiri cu...*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1974.

Mallarmé, Stéphane, *Poésies*, Editura Bookking International, Paris, 1993.

Nemoianu, V., *Surâsul abundenţei. Cunoaştere lirică şi modele ideologice la Ştefan Aug. Doinaş*, Editura Fundaţia Culturală Secolul 21, ediţia a II- a, revăzută şi adăugită, Bucureşti, 2004.

CRITIQUE SOCIALE DANS LES CHANSONS DE STROMAE ET ORELSAN

Aneta Ecaterina Făzăcaș

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare

Abstract: In their songs, the two musicians deal with serious issues that mark today's society: old problems – social and economic inequality, couple problems – or more recent ones – alienation through social networks, immigration or ecology. Stromae talks about it with dancing melodies, in a mix of sounds and rhythms that blend perfectly with familiar French, slang and sometimes even the vulgar language of the street. Orelsan rapps, tells the ugly truth and triggers controversy.

Keywords: society, lyrics, music, social criticism

Après l'apparition du rap d'expression française dans les années 1980, la musique a évolué comme thématique dans la direction de la critique sociale, résistant ou, par contre, succombant à la tentation commerciale. Notre démarche se propose d'analyser les créations de deux musiciens francophones qui accordent de larges espaces aux sujets concernant les réalités sociales.

Stromae est un chanteur belge qui s'est fait connaître par de courts clips amusants sur Youtube, expliquant dans des «Leçons» comment il composait sa musique. Il devient une star internationale en 2010 avec la chanson *«Alors on danse»*, un grand succès de la musique francophone. La première partie de la chanson s'enchaîne sur la construction *Qui dit ... dit…*, formule concentrée qui marque une relation de conséquence : « Qui dit étude dit travail, / Qui dit taf te dit les thunes, / Qui dit argent dit dépenses, / Qui dit crédit dit créance».

L'électro s'impose grandement dans cette chanson dont les paroles présentent la vie des gens engloutis par le stress quotidien, soumis aux contraintes sociales et économiques qui règlent leurs vies. Les dettes aux banques, les exécutions forcées influent aussi sur la vie privée, en augmentant le taux de divorces. Aux problèmes personnels, on ajoute les crises globales : «Qui dit crise te dit monde / Dit famine, dit tiers-monde»

Les sonorités électro, le cri du saxophone, le visage fatigué du personnage augmentent le sentiment d'impuissance de l'individu assujetti au système socioéconomique : «Et là tu te dis que c'est fini car pire que ça ce serait la mort / Quand tu crois enfin que tu t'en sors, quand y en a plus et ben y en a encore».

En 2013, l'album *Racine carrée* vient de consacrer l'artiste et son style musical inédit, mélange de musique électronique, rap, house, disco et influences africaines. Le mélange de sons et rythmes se marie parfaitement au français familier, à l'argot et parfois même au langage vulgaire de la rue. Contrairement à ce qu'on pourrait anticiper, le rythme facile de disco, qui donne envie à bouger, accompagne des paroles sérieuses, graves, qui renvoient à des problèmes actuels et universels : la violence, le divorce, la drogue, le VIH.

La chanson *«Papaoutai»*, qui est le premier single de ce deuxième album, évoque un père absent, on ne sait pas exactement pourquoi, mais cela envoie à une autre réalité sociale : les

familles monoparentales et les traces laissées dans la personnalité de l'enfant qui attend son papa et qui, à son tour, sera père, mais qui, en l'absence d'un modèle, ne saura pas comment s'y prendre : «Tout le monde sait comment on fait les bébés / Mais personne sait comment on fait des papas».

En mai 2013, Stromae tourne en caméra cachée, en plein centre de Bruxelles, le clip vidéo «*Formidable (ceci n'est pas une leçon) »* dans lequel il joue un mec «un peu fort bourré» qui a rompu avec sa copine. Il titube devant des passants qui le reconnaissent mais qui l'évitent ; une mise en scène inquiétante de la notoriété et un manifeste contre l'indifférence. Mariage, infertilité, séparation, insultes, bref, le vécu d'un « singe » qui s'avère en fait très humain : «Eh tu t'es regardé, tu t'crois beau parce que tu t'es marié / Mais c'est qu'un anneau, mec, t'emballe pas / Elle va t'larguer comme elles le font chaque fois / Et puis l'autre fille, tu lui en as parlé ? / Si tu veux je lui dis, comme ça c'est réglé».

La chanson présente la difficulté des gens de rester en couple et la fausse sécurité offerte par le mariage («Maman est chiante», «Papa trompe Maman») mais aussi l'infertilité qui touche de plus en plus de couples («Donnez-moi un bébé singe, il sera formidable»). On y trouve aussi des insultes et des jurons («bande de macaques», «singe», «putain») qui marquent l'état d'esprit du personnage.

La vidéo peut être considérée comme une expérience sociale qui vise à analyser les réactions des gens face à un individu bourré, habillé de façon négligente et qui arrive à mettre sa vie en danger en s'asseyant trop près de la ligne de tramway. Une seul femme s'approche et l'aide à se lever avant l'arrivée du tram. Les gendarmes le reconnaissent et lui proposent de le déposer chez lui.

«Moules frites» regorge de jeux de mots et de double sens et toute une métaphore sexuelle s'installe pour dénoncer les rapports non-protégés. Les deux mots du titre sont, dans le langage très familier, voire vulgaire, les organes sexuels féminin et masculin : «Paulo aime les moules frites, sans frites et sans mayo».

Le deuxième couplet évoque l'acte sexuel et le fait que Paulo trouve facilement des conquêtes dans le vaste «océan» plein de belles «coquilles». Le dénouement est loin du « happy-end » :« Mais il aurait dû s'en méfier, Paulo / Car on ne sait où elle s'est baignée, plus tôt / Comme elle était contaminée, Paulo ne chantera plus / Ou peut-être, une fois enterré, Paulo / On chantera tous … »

Malheureusement, la femme avec laquelle il vient de coucher avait une maladie sexuellement transmissible, maladie dangereuse et mortelle, probablement le sida. Un message subtile mais dur et réaliste sur une musique légère, un mélange de reggae, percussions et musique électronique.

La chanson *«Carmen»* traite de l'aliénation par les réseaux sociaux et le message devient plus agressif. Dans le clip, les êtres humains sont dévorés par un géant oiseau bleu qui n'est pas sans rappeler le logo du célèbre réseau social Twitter. Expert en communication digitale, Romain Riossan décrypte le discours de la star belge pour *Le Figaro*: «Il nous montre que Twitter est le symbole d'une société de consommation très avancée et que la présence des réseaux sociaux inhibe les relations réelles». «On nous demande tous de mieux savoir utiliser les réseaux sociaux, mais Stromae, lui, nous démontre que l'on se trompe, que nous nous faisons avoir». Le message est une intelligente métaphore visant à dénoncer les conséquences parfois terrifiantes de l'utilisation excessive des réseaux sociaux.

Dans *«Avf»* les paroles sont durs et vulgaires (le refrain est en fait un juron) et montrent la révolte et l'impuissance de l'homme qui doit se résigner et fermer les yeux. La chanson dénonce

la pression exercée par la société sur les jeunes pour les uniformiser et en faire des moutons facile à manipuler. La démagogie proliférée par la politique et les médias anéantit l'individu, qui est prédestiné dès sa naissance à finir dans l'hôpital psychiatrique : «Censé devenir un jeune cadre dynamique / J'ai toujours été qu'un jeune stressé qui panique / C'est marqué sur nos actes de naissance en italique / On a tous un pied dans l'hôpital psychiatrique».

Cette dernière chanson est un mélange de rap, électro et dance, accompagnés de paroles qui portent des messages durs et pertinents ce qui ne surprend plus chez Stromae.

En fait, dans ses chansons, il propose un rejet des clichés. « Après, le problème du gros cliché qu'on a et qu'on a avec le cliché du hip-hop et le cliché de la dance aussi, c'est que fatalement c'est toujours des textes très joyeux, tout va bien, happy end et tout. Et sur de la dance aussi, donc en fait tout va bien. Et forcément on commence par se lasser, en tous cas se fermer et ne plus du tout écouter les textes et ça c'est le gros cliché qu'on a dans la dance music. C'est des choses que j'ai essayé d'intégrer donc essayer de mettre le fond et la forme au même niveau. Je trouve que c'est important de divertir, c'est très important et je le fais. Mais c'est important d'essayer de passer un petit message, après je ne suis pas le plus grand des philosophes, mais, en tous cas, un tout petit message… » (entretien avec Sébastien Frolin, Acoustic/TV5Monde, diffusé le 2 avril 2011).

Pour les deux dernières chansons que nous venons de mentionner *(«Carmen»* et *«Avf»)* l'artiste belge a collaboré avec Orelsan, rappeur français avant-gardiste, considéré par beaucoup de critiques «l'Eminem français». Il publie en 2009 son premier album, «Perdu d'avance», un succès immédiat auprès des adolescents qui se reconnaissent dans les paroles introspectives des chansons. L'artiste raconte la réalité amère d'un mec qui leur ressemble, un looser que le coach de basket refuse de faire jouer, un flemmard assis au fond de la classe, un geek.

La chanson qui donne le titre de l'album évoque des thèmes sérieux de la vie des jeunes : les difficultés dans les relations amoureuses («J'aime pas trop les filles, j'arrive pas à les accoster» ou «Viens bébé, on va tester mes nouvelles MST»), le sentiment de mal-être («Quand j'm'énerve j'pleure, essaye pas d'me contrarier / J'passe des jours entiers chez moi, j'raconte ma vie à mon cahier»), le manque de sérieux et de responsabilité («J'enchaîne les jobs de merde, j'suis au bout du rouleau / Mes parents s'demandent quand est-ce que j'vais trouver un vrai boulot», la peur d'échec et d'implication : «J'suis perdu d'avance / Dans l'rap, dans l'taf, dans la vie, avec les filles / J'suis perdu d'avance (perdu d'avance) / Ah, non, j'ai jamais su relever aucun défi».

L'artiste évoque aussi le bullying et ses conséquences, un phénomène largement présent parmi les jeunes :«Quand j'étais encore au collège, j'étais l'fils du directeur / J'entendais des "hey fils de pute, j't'attends à la sortie à 17h" / Imagine en deux ans comment ça m'a mis les nerfs / Depuis j'traîne toujours avec les mêmes amis imaginaires».

En 2009, le titre *«Sale Pute»* suscite la polémique et enchaine les procès. Il s'agit d'un clip sorti trois ans auparavant, qui présente un mec en costume et bourré, en train d'écrire un mail à son ex petite-amie. Conscient de la violence des paroles, l'artiste n'a jamais mis cette pièce sur un album, ne l'a ni même commercialisé, le clip existe seulement en ligne. Mais les blogueuses et les groupes féministes ont repris des phrases hors de leur contexte et ont accusé Orelsan d'inciter à la violence sur les femmes. L'artiste explique qu'il ne joue pas son rôle et que, en fait, il s'agit d'une « pulsion que toute personne à qui ce type de mésaventure serait arrivé aurait pu être amenée à ressentir dans ce genre de situation. En aucun cas ce texte [ne serait] une lettre de menaces, une promesse de violence ou une apologie du passage à l'acte ». (« Orelsan se défend face aux critiques », sur *20 minutes.fr*) Dans la polémique interviennent

aussi des politiciens mais aussi des artistes et même le ministre de la culture qui défendent Orelsan au nom de la liberté d'expression artistique. Mais le rappeur est déprogrammé des Francofolies de La Rochelle est plusieurs dizaines de concerts sont annulés. Finalement, il est relaxé par le tribunal correctionnel de Paris, qui estime que le rappeur s'exprimait « dans le cadre de sa liberté d'expression artistique ».

S'enchaîne le deuxième album, *«Le chant des sirènes»*, dans lequel il fait des propos à la polémique : «Maintenant les labels et les groupies veulent ma signature / Oui j'assure, je suis le génie qui a écrit "Sale Pute"» *(«Le Chant des sirènes»*) ou « Merci quand même pour le coup de pub (merci) / Merci les chiennes de garde pour le coup de pute (merci) / Merci à tous ceux qui m'ont soutenus / J'oublie trop souvent de remercier les gens qui m'ont soutenu» *(«Raelsan»*). Les chansons sont plus matures et plus sombres, c'est l'album de l'adolescent devenu jeune adulte, plus conscient de la dureté de la vie. *«Suicide social»*, inspiré du monologue d'Edward Norton dans «25th hour», c'est un long réquisitoire dressé contre la société française : «Adieu cette France profonde / Profondément stupide, cupide, inutile, putride / C'est fini, vous êtes en retard d'un siècle / Plus personne n'a besoin de vos bandes d'incestes /Adieu tous ces gens prétentieux dans la capitale / Qui essaient de prouver qu'ils valent mieux que toi chaque fois qu'ils te parlent / Tous ces connards dans la pub, dans la finance / Dans le com', dans la télé, dans la musique, dans la mode».

L'artiste s'attaque aussi à la politique de l'enfant unique en Chine et à la condition de la femme dans ce pays. Dans *«La petite marchande de porte-clefs»* il raconte la vie d'une chinoise que son père a voulu tuer à sa naissance : «Qu'est-ce qu'il pouvait faire d'un déchet humain? / Lui éclater le crâne entre deux pierres, l'enterrer à côté du chien? / Il partit emprunter une pelle chez son voisin / Mais son voisin lui dit d'attendre / Il lui dit qu'il pourrait la vendre».

Les paroles de ce deuxième album sont plus cinglantes, l'artiste montre du doigt des réalités cruelles, dans des textes très denses, avec des centaines de mots rappés sur un très bon *flow*.

Dans le troisième album, *«La fête est finie»*, on découvre un Orelsan plus positif, que la maturité a rendu plus sage. Il a envie de «faire passer le truc avec la bonne émotion, avec la bonne mélo». Il simplifie ses propos, mais sans simplifier le fond. Les paroles ne sont plus aussi construites, il ne cherche pas la métaphore la plus complexe, de sorte qu'il soit compris aussi par les gens qui ne sont pas habitués aux codes du rap. Dans *«La pluie»*, Orelsan chante avec Stromae et évoquent leurs villes natales, Caen et Bruxelles où il pleut souvent et il y a beaucoup de vent, ce qu'on peut voir aussi sur le clip. On présente la France «bonne ambiance» où «on danse la chenille / Où on prend plus de caisses que de crash test dummies», la France du succès, où les gens, «… diplômés, d'autres qu'ont pas lu deux livres / Qui sont sûrement sur un muret, dans les rues du centre-ville» mais la campagne aussi où « ça vole pas haut, les ragots et les oiseaux». Les deux ont quitté leurs régions natales par «peur de rouiller» mais ils n'ont jamais pensé que le mauvais temps finirait par leur manquer. On remarque dans cette ambiance pluvieuse des potes qui se rencontrent, des familles qui passe du temps ensemble et des amoureux s'embrasser: «Il fait quand même beau»

Stromae est aussi l'un des compositeurs de la pièce *«Tout va bien»*. Beaucoup moins de paroles que dans les albums précédents, beaucoup plus de mélodie, mais autant de vérité dans les accusations. Orelsan apparaît dans le clip accompagné d'un enfant qu'il essaie de rassurer en lui répétant que tout va bien. L'artiste raconte des histoires de fées et donne des explications invraisemblables à des réalités choquantes de la vie, comme la pauvreté, les violences conjugales et la guerre.

En parlant d'un sans domicile fixe qui dort dans la rue, l'artiste dit qu'il «s'amuse à faire le mort» et « qu'il joue avec les statues»; si une femme a du bleu sur le corps, c'est parce qu'elle a joué dans la peinture et si les militaires se tirent dessus, «c'est qu'il y a des vaccins dans les balles». Ce sont de belles explications imaginaires pour des réalités cyniques. Dans chaque situation, les personnages disparaissent, mais rien de grave ne leur arrive pas, au contraire, le monsieur qui dormait dehors est devenu millionnaire et il est parti sur une île ; la femme abusée est partie en lune de miel et les militaires s'amusaient tellement bien qu'ils sont partis faire une ronde «main dans la main».

Dans le clip on voit plusieurs joués géants qui provoquent un sentiment d'angoisse, accentué par le décor gris de la ville et du fait que l'enfant apparait plusieurs fois avec une batte de baseball dans la main. A la fin du clip, l'enfant a une réplique en ukrainien qui est sous-titré «Tout va bien», mais en fait, il dit *«Nicole neviri tomu şcio napesano»* (Ne crois jamais à ce qu'on écrit.) [n. tr.]. La traduction essaie cette fois de nous induire en erreur nous, les adultes, que tout va bien (ce n'est qu'un *fake news)* et on réussit ainsi à nous convaincre de fermer les yeux aux problèmes autour de nous et trouver des explications confortables à des situations au moins inconfortables.

Le 19 novembre 2021 est sorti le quatrième album solo d'Orelsan, *«Civilisation»* et on parle déjà d'un record : le plus gros démarrage en première semaine depuis l'ère du streaming dans l'histoire du rap français (https://www.bfmtv.com). *«L'odeur de l'essence»* est le premier clip sorti de cet album, très engagé qui évoque des thématiques sociales mais aussi écologiques.

Le texte fait appel aux sens - «odeur», «regarde», «écoute» - peut-être parce que les arguments de la raison ont échoué. Dans le clip, derrière Orelsan se trouve un écran géant sur lequel roulent des images actuelles qui illustrent les propos. «(Regarde) / La peur les persuader que des étrangers vont venir dans leurs salons pour les remplacer.» et on nous montre les tentes des camps d'immigrés; «(Écoute) / La panique les pousser à crier que la terre meurt et personne en a rien à branler» et on peut voir des glaciers qui fondent et des mers de déchets.

« Les jeux sont faits, tous nos leaders ont échoué. Ils seront détruits par la bête qu'ils ont créée.» ; «Plus personne écoute, tout le monde s'exprime. / Personne change d'avis, que des débats stériles.»

Puisque on n'arrive pas à trouver des solutions, il faut qu'on «reboot, faut qu'on reset.» Les jeunes, eux aussi, sont critiqués pour leur manque de responsabilité, surtout quand il s'agit de leur avenir : «Tous les vieux votent, ils vont choisir notre avenir, /Mamie vote Marine, elle a trois ans à vivre. »

L'artiste critique l'état de la société française où les gens ne savent plus «vivre ensemble» et former de vraies communautés, puisqu'à l'école on enseigne aux enfants l'individualisme et « On t'apprend comment faire de l'argent, pas des amis.» Chacun veut être le premier, assis «à l'avant dans un avion qui va droit vers le Crash.»

Notre démarche s'est proposé une analyse des chansons engagées et des clips de Stromae et Orelsan, deux artistes qui ont eu du succès séparément, mais aussi avec des pièces auxquelles ils ont collaboré. Au-delà du but de divertir, ils réussissent aussi à faire passer «un petit message» comment disait Stromae, ou bien toute une narration dense de 600-800 mots rappés sur un flow extraordinaire. Soit ils crient à tue-tête les difficultés et les dérapages des relations sociales, soit ils les évoquent à travers des paroles et clips qui angoissent et donnent un sentiment de malaise. C'est leur arme à eux.

BIBLIOGRAPHY

https://www.lefigaro.fr/musique/2015/04/02/03006-20150402ARTFIG00390--carmen-la-recette-stromae-decryptee.php , consulté le 10 novembre 2018.

http://www.lexpress.fr/culture/musique/video-formidable-hips-le-nouveau-clip-de-stromae_1252239.html, consulté le 1er déc. 2018.

https://www.telerama.fr/musique/stromae-chanteur-pour-tous,101750.php, consulté le 10 septembre 2021.

https://www.francetvinfo.fr/culture/musique/rap/orelsan-et-stromae-bravent-le-mauvais-temps-dans-le-clip-de-la-pluie_3282587.html , consulté le 15 novembre 2021.

https://www.20minutes.fr/culture/314983-20090326-orelsan-defend-face-critiques, consulté le 15 septembre 2021.

https://www.lefigaro.fr/musique/2017/11/17/03006-20171117ARTFIG00003--tout-va-bien-la-vie-revee-d-orelsan-et-stromae.php , consulté le 15 novembre 2021.

https://www.swigg.fr/news/orelsan-decouvrez-le-message-cache-du-clip-tout-va-bien-29722 , consulté le 15 novembre 2021.

https://www.youtube.com/watch?v=gvw2rXqCV7I , Orelsan: le rappeur qui avait gagné d'avance? (Analyse) , consulté le 20 nov. 2021

https://www.youtube.com/watch?v=01WcCzFqHrw , Orelsan: Analyse de sa carrière et ses textes | Culturons-nous, consulté le 22 novembre 2021.

https://www.bfmtv.com/amp/people/musique/civilisation-d-orelsan-disque-de-platine-en-une-semaine-et-meilleur-demarrage-de-l-annee_AN-202111260337.html , consulté le 1er décembre 2021.

https://www.rtl.fr/culture/medias-people/avec-l-odeur-de-l-essence-orelsan-dit-leurs-4-verites-aux-francais-avant-2022-7900097594, consulté le 1er décembre 2021.

www.culture.tv5monde.com et www.lyricfind.com pour les paroles des chansons

RECOVERY OF IDENTITY. COLLECTIVE MEMORIES. MEMORIES FROM THE COMMUNIST EPOCH

Mihaela Ioana Apostol (Fildan)

PhD Student, UMFST Târgu Mureș

Abstract: The individual, although he has unique, particular, specific characteristics, which singularize / particularize him, extracts the substance from outside, from the society in which he is born and lives. Society gives it social and legal attributes that ensure a place in the social order. From the point of view of psychology, identity is the unity of persons, the feeling of temporal continuity, the internal coherence of the individual, the articulation of the self with the world. Sociologically speaking, identity is a social product, the result of assimilating the values offered by the community. For psychosociologists, identity regroups subjectivity with objectivity, the individual with the social. The literature that recalls, rewrites the age of childhood under communism, captures both personal histories and collective histories. In this sense, it is worth discussing three collective works: Cum era? Cam așa... Amintiri din anii comunismului (românesc), volume coordinated by Călin-Andrei Mihăilescu (2006), Cărți, filme, muzici și alte distracții din comunism, volume coordinated by Dan Lungu and Amelia Gheorghiță and Tot înainte! Amintiri din comunism, volume of interviews, editors Simona Preda and Valeriu Antonovici (2016).

Keywords: sociology, psichology, communism, identity, contemporary literature

Individul, deși are caracteristici unice, particulare, specifice, care-l singularizează/ particularizează, își extrage substanța din afară, de la societatea în care se naște și trăiește. Societatea îi conferă atribute sociale și juridice care-i asigură un loc în ordinea socială: muncă, statul socioprofesional, salariu, locuință ... „Omul se situează undeva în raport cu ceilalți. Identitatea se definește prin apartenența individului la diferite grupuri, organizații și societăți."[1]

Din punctul de vedere al psihologiei, identitatea este unitatea persoanei, sentimentul continuității temporale, *coerența internă a individului, articularea sinelui cu lumea*. Sociologic vorbind, identitatea este un produs social, *rezultat al asimilării valorilor oferite de comunitate*. Pentru psihosociologi, identitatea *regrupează subiectivitatea cu obiectivitatea, individualul cu socialul.*

Literatura care rememorează, rescrie vârsta copilăriei sub comunism, surprinde, deopotrivă, istorii personale și istorii colective. Scriitorul contemporan a avut șansa să trăiască în două lumi: una a copilăriei sub comunism, alta a rememorării, a regândirii, a interpretării din prezent, o, deseori, nostalgică întoarcere înapoi. Dacă admitem că identificarea socială a individului parcurge mai multe etape, înțelegem că scriitorul contemporan, aflat în *etapa de sine social autonom*, individ cu standarde sociale personale, valoros și recunoscând valori similare, privește înspre trecut, urmărind celelalte etape ale identificării sociale: *etapa eului trăit, eul public, eul colectiv, afirmarea unui sine social conceptual.* Este adevărat că, din prezent, maturizat, acumulând experiențe de viață diverse, diferite concepții ideologice, realități opuse,

[1] Adrian Neculau (coord.), *Viața cotidiană în comunism*, Ed. Polirom, Iași, 2004, p. 12.

scriitorului îi este greu ca, scriind despre copilăria sub comunism, să fie obiectiv, adevărat. Psihanaliza atribuie un rol principal memoriei. „Subiectul îndepărtează din conștiința sa fapte inacceptabile pentru el, dintr-un motiv sau altul. Vindecarea trece prin recuperarea amintirilor refulate, dezamorsarea lor de încărcătura puternică emoțională și exilarea lor. Recuperate, ele pot fi puse la o parte, în fond, anihilate."[2] Deci, scrisul, revenirea la copilărie, este acceptare, împăcare, vindecare, mântuire. „Ori de câte ori o amintire, o experiență personală sau colectivă este scrisă, trecută în text, ea devine atât un document, cât și o ficțiune... Psihologic vorbind, evocările memoriei au răgazul distanțării."[3]

Dar literatura nu e (numai) despre adevăr, nu?! Cert este că, în toate lucrările colective, care vizează aspectele copilăriei trăite sub comunism, sunt surprinse marile aspecte/teme ale vieții cotidiene: familia, prietenii, viața comunitară, structurile sociale, organizațiile, serviciul, practicile culturale. În acest sens, merită puse în discuție trei lucrări colective: **Cum era? Cam așa... Amintiri din anii comunismului (românesc)**, volum coordonat de Călin-Andrei Mihăilescu (2006), **Cărți, filme, muzici și alte distracții din comunism**, volum coordonat de Dan Lungu și Amelia Gheorghiță și **Tot înainte! Amintiri din comunism**, volum de interviuri, editori Simona Preda și Valeriu Antonovici (2016).

Încă de la început încadrăm lucrarea coordonată de Călin-Andrei Mihăilescu, **Cum era? Cam așa... Amintiri din anii comunismului (românesc)**, (2006), într-un registru ludic, datorită stabilirii ordinii articolelor. Volumul cuprinde o serie de amintiri, secvențe, imagini, povestiri, toate condimentate cu ilustrațiile inventive ale lui Ștefan Anastasiu. Autorii sunt intelectuali, în majoritate foarte cunoscuți, de vârste diferite- de la Mihai Șora (n. 1916) la Ioana Pârvulescu (n. 1960. Printre ei identificăm 24 de *memorialiști*, nume de cunoscuți intelectuali din România, Canada, Germania, Israel sau Statele Unite ale Americii. Unii preferă formula enumerărilor, *inventarul* (Călin-Andrei Mihăilescu) sau *dicționarul* (Liviu Papadima, Rodica Zafiu si Ioana Pârvulescu). Alții pun pe hârtie experiențe existențiale, momente de răscruce, de haz, uimire sau dispreț, situații ce surprind monotonia, absurdul vieții în comunism. O paletă diversificată de scrieri în diferite registre stilistice particulare ale comunicării artistice: solemn, colocvial, ironic, parodic, gnomic sau ludic.

Mihai Șora amintește de anii petrecuți în Franța, în urma primirii unei nesperate burse de studii, dar care, întorcându-se acasă de dor, nu mai e lăsat să plece. Subit, constată că România lui devenise un fel de pușcărie. Fără explicații, fără comentarii, totuși, cu oarecare regrete. Vintilă Mihăilescu amintește de rezistența prin cultură a adolescenților, în timp ce Rodica Zafiu are încă bine întipărită în memorie imaginea Tovarășului de pe pereții sălilor de clasă, lângă care nu trebuia pus nimic, deoarece gestul ar fi fost considerat o sfidare. De asemenea, amintește cele două vise cu Ceaușescu: primul în care acesta fuge în munți, urmărit fiind de câini și milițieni, iar al doilea în care Ceaușescu o întrebă direct: „Spune-mi, am fost nebun?" și căruia îi răspunde stingher: „De fapt, toți suntem nebuni, nu contează"[4]. Ioana Pârvulescu reconstituie șapte ani de navetă, într-un sat la 50 de kilometri de București: „un infern, revizitat cu zâmbetul pe buze."[5]

Călin-Andrei Mihăilescu își amintește de serviciul militar, altă imagine-simbol a unei lumi unde absurdul domnea nestingherit, iar prostia era omniprezentă. Șerban Foarță glosează, briliant, inspirat și erudit, pe marginea obligativității de a înregistra, la Miliție, mașina de scris.

[2] *Ibidem*, p. 255.
[3] *Ibidem*, p. 72.
[4] Rodica Zafiu, în *Cum era? Cam așa... Amintiri din anii comunismului (românesc)*, coord. Călin Andrei Mihăilescu, Ed. Curtea Veche Publishing, București, 2006, p 36.
[5] https://www.ziaruldeiasi.ro/opinii/cum-era-cam-asa~ni487s

Sanda Golopenția retrăiește sinistrele ședințe de demascare din anii '50, iar Traian Ungureanu conchide că din comunism își amintește „aproape fiecare chip al prostiei.”[6] Bogdan Ghiu încadrează această perioadă sub emblema supraviețuirii, scrisul fiind unealta evadării din absurdul cotidian. Doina Jela asociază viața cotidiană cu sensul. Sens în ideea de acțiune mecanică. Sensul era Partidul însuși: „Partidul e-n toate, e-n cele ce sunt/ Și-ncele ce mâine vor râde la soare/ E-n pruncul din leagăn și-n omul cărunt/ e-n firul de iarbă și-n vânt/ E-n viața ce veșnic nu moare.”[7] Persistă imaginea copilului care cântă mecanic și care nici măcar nu e curios să afle despre sau de ce cântă: „rememorând versurile *tes-lă-vim-romă-nie-pământ-părintesc*, îmi dau seama că *teslă* știu ce înseamnă, dar *vim*, nu numai că nu știu, dar nici nu m-am întrebat vreodată. Fiindcă nu aveam pe atunci nevoie să pătrundem sensul cuvintelor pentru ca simpla lor intonare să dea vieților noastre fragede sens”[8]. Inedită este și metafora peștilor care, după căderea comunismului, ajung să înote în alt lichid pentru care arterele păreau prea fragile, plămânii prea mici, înotătoarele prea scurte. Convinsă că va cădea comunismul când va face plopul mere, autoarea rememorează imaginea străzii în care toți plopii aveau înfipte în ramuri pere: „După care eternitatea s-a sfârșit și a început timpul.”[9] Plin de tâlc este și pasajul din finalul textului semnat de Răzvan Petrescu, care rememorează o întâmplare povestită de Paul Simionescu: „când a murit Stalin, profesorul s-a dus la biserică pentru a-i mulțumi Tatălui nostru carele ești în ceruri și preotul tocmai îl căina pe Iosif Visarionovici, arătându-se topit de grijă pentru toate popoarele prietene și îndurerate și ce-o să ne facem noi de acum încolo fără Marele Conducator și așa mai departe. În cele din urmă, a încheiat cu «Dumnezeu să-l ierte». La care o bătrânică a șoptit: «Dac-o putea»."[10] Imaginea dictatorului-tătuc apare și aici, autorul rememorând episodul în care plânge disperat la moartea lui Gheorghe Gheorghiu-Dej, episod din care pregnantă rămâne palma tatălui care-l mustră că nu înțelege nimic din ce se întâmplă. Apoi, ca adolescent, amintește de ura-laitmotiv pentru Ceaușescu, conducătorul vinovat de toate cele importante vieții sau mai puțin importante: „îl înjuram pe Ceaușescu pentru orice, pentru că țâșnea apa la țâșnitoare, pentru că nu venea troleibuzul, pentru că apărea defecțiune tehnică pe ecran, pentu că apărea el pe ecran, pentru că era frig în casă, pentru că ne stingea lumina..."[11]

În volum apar și alte nume, Dumitru Radu Popa, Mircea Horia Simionescu, Adriana Babeți, Ioan T. Morar, Andrei Codrescu, Sorin Antohi, Angela Cozea, George Astaloș, toate voci prin care e descoperită câte o părticică intimă din ceea ce însemna viața în comunismul cel de toate zilele, „un inventar de realități al planetei pe care am fost cu toții mai mult sau mai puțin contemporani, mai mult sau mai puțini vecini... o epocă pe care nu putem să o lăsăm să se îndepărteze de noi cu una, cu două."[12] Mulți au scris ca să lase o mărturie și apoi, poate, să uite. Și, probabil „că nu există uitare fără aducere-aminte. "[13]

---

[6] Sanda Golopenția, în *Cum era? Cam așa... Amintiri din anii comunismului (românesc)*, coord. Călin Andrei Mihăilescu, Ed. Curtea Veche Publishing, București, 2006, p. 181.

[7] Doina Jela, în *Cum era? Cam așa... Amintiri din anii comunismului (românesc)*, coord. Călin Andrei Mihăilescu, Ed. Curtea Veche Publishing, București, 2006, p. 125.

[8] *Ibidem*, p. 127.

[9] *Ibidem.*

[10] Răzvan Petrescu, în *Cum era? Cam așa... Amintiri din anii comunismului (românesc)*, coord. Călin Andrei Mihăilescu, Ed. Curtea Veche Publishing, București, 2006, p. 75.

[11] *Ibidem*,p. 71.

[12] Călin-Andrei Mihăilescu, în *Cum era? Cam așa... Amintiri din anii comunismului (românesc)*, coord. Călin Andrei Mihăilescu, Ed. Curtea Veche Publishing, București, 2006, p. 12.

[13] Ioan T. Morar, *Fake news în epoca de aur. Amintiri și povestiri despre cenzura comunistă*, Polirom, Iași, 2020, p. 47.

Volumul de interviuri **Tot înainte! Amintiri din comunism**, coordonat de Simona Preda și Valeriu Antonovici (2016) pornește de la ideea că, în esență, copilăria reprezintă perioada cea mai frumoasă din istoria vieții uni om, indiferent de regimul politic căreia i se subordonează. Prefața semnată de Adrian Cioroianu este construită pe schema unor întrebări retorice, în spatele cărora intuim niște răspunsuri: cei care și-au trăit copilăria în comunism nu a fost o generație îndoctrinată, nici debusolată, nici nefericită. Interviurile-narațiuni scurte urmează un tipar prestabilit care pune în discuție educația patriotică în comunism, munca patriotică, manifestațiile patriotice, evadarea prin cultură, viața cotidiană sub comunism cu diferite laitmotive (statul la coadă, frigul din apartamente sau întunericul lăsat după luarea curentului); pe de altă parte, se aduce în lumină dedublarea copilului care înțelege destul de devreme că într-un fel ești și vorbești acasă, în alt fel vorbești și îndeplinești ceea ce e la școală sau pe stradă. Copilul crescut în comunism, dar maturizat după Revoluția din 1989, a avut șansa de a trăi două realități opuse. Întrebarea care se ridică este legată de dificultatea de a te re-întoarce în amintiri. Cât de vii sunt acestea, cum sunt rememorate, ce senzații scot la lumină, ce adevăruri. Există o multitidine de copilării sau o singură mare, compactă, identică copilărie sub, în și din comunism? Dacă ținem cont de diferențele datului existențial, mediul rural sau urban, influența familiei, profesiile părinților, gradul de educație a acestora, relațiile bunicilor cu monarhia, mediul școlar, al cunoscuților și prietenilor, vom accentua că, da, există o multitudine de copilării. Dar, dacă vom recunoaște că regimul politic propaga nașterea *omului nou* și că mijloacele de propagare erau unitare, atunci trebuie să admitem că toți am trăit experiențe mici la umbra unei copilării mari. „Există, la fiecare individ, o nevoie de recunoaștere instituțională, de integrare într-un ritm colectiv și într-un model organizațional. ”[14] Istoriile povestite de Dan C. Mihăilecu, Alina Pavelecu, Doina Jela, Cristian Pepino, Răzvan Mazilu, Cezar Paul-Bădescu, Ana Barton, Teodor Paleologu, Alice Năstase Buciuta, Doina Ruști, Daniel Șandru, Andreea Răsuceanu și toți ceilalți demonstrează că, dincolo de nuanța personală, toți au trăit o copilărie tipică. Există la scriitorii postdecembriști un spațiu comun al trăirilor, al evocărilor, deoarece, datorită sistemului totalitar, toți copiii aveau acces la aceleași bunuri (cu mici excepții), frecventau aceleași locuri, jucau aceleași jocuri, purtau aceleași haine, ascultau aceeași muzică, aveau aceleași refrene, mâncau și beau aceleași alimente, aveau chiar și aceeași freză.

În amplul său studiu, Gaston Bachelard califică întoarcerea la copilărie ca o serie de reveniri. Sufletul e definit ca o amplă casă în care există cuiburi, unghere, cochilii. Amintirea pură, în ciuda oricărui nivel de sinceritate, nu vrem să o comunicăm: „din ea încredințăm detalii pitorești, dar ființa ei proprie este a noastră și nu vom vrea niciodată să spunem tot despre ea.”[15]

Ipostazele copilului comunist sunt diverse: *șoim al patriei* (grădiniță), *pioner* (gimnaziu), *utecist* (liceu). Aceste deveniri devin, prin tipar și rigoare, forme de instituționalizare, în care fiecare are de îndeplinit niște sarcini/directive clare. Apar câteva laitmotive, însemnele devenirii: careul, insigna, diploma, cravata, tabăra, jnurul galben al comandantului de detașament sau cel roșu al comandantului de grupă. Adrian Majuru, în studiul *Copilăria la români*, observă obiectiv și succint că, „în comunism, noi am fost evacuați în trepte din spațiul copilăriei noastre și transformați în șoimi, pionieri, ceteciști”.[16] Majoritatea autorilor subliniază ideea că orice copil își dorea să fie făcut pionier, că aceasta era recunoaștere, mândrie, identitate, acceptare, valoare, distincție supremă. Nevoia fiecărui copil este aceea de a fi băgat în semă, să fie acceptat și iubit, ori, în aparență, ziua în care erai făcut pionier îți dădea parcă o altă identitate. Actul era în sine

[14] Adrian Neculau (coord.), *op. cit.*, p. 13.
[15] Gaston Bachelard, *Poetica spațiului*, trad. de Irina Bădescu, Ed. Paralela 45, Pitești, 2003, p. 114.
[16] Adrian Majuru, *Copilăria la români*, Ed. Compania, București, 2006, p. 6.

un eveniment solemn construit ca o sărbătoare creștină. Doina Jela clarifică: „voiai să fii pionier... locul cravatei de pionier era la gâtul nostru așa cum locul cartofilor era în pământ și al soarelui pe cer."[17] Alina Pavelescu, pionieră în primii zece, punctează: „n-aș spune că, în momentul acela, eu sau alt copil de vârsta mea ne simțeam înregimentați... erai pur și simplu bucuros că ai mai trecut printr-o etapă de viață."[18] Andreea Răsuceanu mărturisește că, deseori, când făcea vreo năzbâtie, eram amenințată cu luarea jnurului galben, lucru perceput de copil drept o catastrofă. Daniel Șandru își amintește că evenimentul solemn a fost organizat la Cetatea Neamțului. Întâmplarea relatată de Doina Ruști este extrem de emoționantă: bunicul, profesor, fusese ales să îi pună nepoatei cravata la gât. Bărbatul se fâstâcește cumplit, iar după ce reușește să facă acel nod, pune peste cravată o eșarfă. Percepția copilului e greșită: are impresia că buncicul este foarte marcat de eveniment, încât e gată să plângă. În fond, bunicul, opozant al sistemului comunist, percepe gestul ca o trădare, o umilință, o înjosire, o lepădare. În aparență, actul de a fi făcut pionier însemna festivism, bucurie, în esență, ascundea dramatism puternic, mai ales pentru cei care ascultau Europa liberă și Vocea Americii, pentru cei care înțelegeau mersul lucrurilor. Tragi-comică e și relatarea lui Theodor Paleologu care, împreună cu colegul lui de clasă, se tot întrebau dacă să se facă sau nu uteciști. Ambii ajung la concluzia că nu au ce căuta în UTC până când un profesor, care-i surprinde discutând, le șoptește că asta nu e o decizie personală, că nimeni nu-i întreabă dacă doresc sau nu. Volens, nolens, au fost făcuți uteciști. Dan C. Mihăilescu vorbește despre copilărie ca despre o vârstă ce are o forță zeiască. Copilul poartă în el chipul lui Dumnezeu, e un suflet nepervertit: „Nimeni nu poate să îmi spună-din perspectiva conștiinței post-Sighet de astăzi- că am devenit vinovat când mi s-a pus cravata roșie. Am fost cu toții mândri de chestia asta la momentul respectiv."[19]

În perioada Războiului Rece, președintele României Nicolae Ceaușescu a fost subiectul celui mai pronunțat cult al personalității din blocul răsăritean. Inițial cultul personalității era centrat în jurul lui Nicolae dar, începând cu anii 1980, și soția sa, Elena, a început să fie subiectul acestui cult. Ceaușescu ocupa funcțiile de Președinte, șeful Forțelor Armate, secretar general al Partidului Comunist Român, președintele Consiliului Suprem al Dezvoltării Economice și Sociale, președintele Consiliului Național al Oamenilor Muncii și președintele Frontului Democrației și Unității Socialiste. În ianuarie 1978, aniversarea vârstei de 60 de ani a Conducătorului a declanșat o beție a cuvintelor fără precedent, el fiind numit „Cârmaci înțelept", „conducător vizionar", „strateg genial", „stegar viteaz", „al nostru Erou", „Eroul națiunii", „neobosit Erou", „cel mai de seamă Erou printre eroii neamului", „Eroul păcii mondiale", „ctitor de geniu", „carpatic scut", „simbol viu al năzuințelor", „stejar de vis, de-avînt, de omenie", „vîntul care mișcă pădurea", „marele tribun al neamului", „fiu luminat al patriei", „titan modern", „marele contemporan", „fondatorul României socialiste."[20]

În memoriile tuturor intervievaților se fac referiri la tabloul cu chipul lui Ceaușescu din sala de clasă. Unii surprind că imaginea le stârnea groază, altora dispreț, obediență, nepăsare sau, dimpotrivă, ideea de control pemanent. În timp ce Dan C. Mihăilescu subliniază că în ochii de copil-adolescent Ceaușescu era parcă un captiv, Cezar Paul Bădescu scrie despre castingul la care erau supuși copii care ar fi trebuit să ofere flori Tovarășului din tablou. Copiii treceau printr-

[17] Doina Jela, în *Tot înainte! Amintiri din comunism,* coord. Simona Preda și Valeriu Antonovici, Ed. Curtea Veche Publishing, București, 2016 p. 25.
[18] Alina Pavelescu, în *Tot înainte! Amintiri din comunism,* coord. Simona Preda și Valeriu Antonovici, Ed. Curtea Veche Publishing, București, 2016 p. 39.
[19] Dan C. Mihăilescu, în *Tot înainte! Amintiri din comunism,* coord. Simona Preda și Valeriu Antonovici, Ed. Curtea Veche Publishing, București, 2016 p. 263.
[20] https://ro.wikipedia.org/wiki/Cultul_personalit%C4%83%C8%9Bii_lui_Nicolae_Ceau%C8%99escu)

un straniu ritual de pregătire: erau puși în carantină, scutiți de la școală o săptămână, verificați la cabinetul medical, li se dădeau uniforme noi, dezinfectate, astfel încât să fie apți pentru lucrarea aceasta. Dintre cei aleși unii trăiau o fericire supremă, alții o frustrare cumplită, pe când, unul ca Daniel Șandru, făcea totul relaxat, mecanic ca pe un exercițiu bine executat. De altfel, autorul recunoaște că, dacă nu ar fi fost revoluția, ar fi devenit, probabil, un perfect om nou. „Obișnuința și instituționalizarea sunt două funcții care orientează acțiunea, iar modul de îndeplinire a acțiunii se realizează prin controlul social, care acționează ca sistem normativ istituit de gestionarii puterii."[21] De altfel, nu ne surprinde remarca autorului. Psihologia spune foarte clar că, „obișnuit să se miște într-un anumit context, utilizând un anumit limbaj, însușindu-și sistemul normativ al organizației sau organizațiilor pe care o/le frecventează, actorul social se deprinde să acționeze într-un anumit registru, judecând situațiile și oamenii după modelul în care s-a obișnuit să judece și să acționeze."[22]

Deloc surprinzător, soții Ceaușescu erau foarte preocupați de imaginea lor publică. Majoritatea fotografiilor îi reprezentau ca fiind în jurul vârstei de 45-50 de ani. Televiziunea Română avea ordine stricte de a-l înfățișa în cea mai bună lumină. De exemplu, producătorii trebuie să aibă grijă ca niciodată „să nu fie observată statura mică a lui Ceaușescu (1,65 m). Elena nu era niciodată văzută din profil datorită nasului ei mare și înfățișării ei casnice. Consecințele pentru încălcarea acestor instrucțiuni erau severe; un producător care a difuzat înregistrări cu Ceaușescu în care clipea des și se bâlbâia a fost interzis timp de trei luni."[23] Reviste de propagandă, serbări, spectacole, parade, toate erau organizate întru cinstirea Tovarășului și a Tovarășei. Și, în centrul acestor manifestări, erau așezați copiii. Probabil erau considerați cei mai ușor de stăpânit, de manevrat, dar și cei care trebuie să crească cu aceste concepții, astfel încât să renunțe la orice întrebări, la orice îndoileli. 1 mai și 23 august erau un fel de sărbători de Crăciun din zilele noastre, cu ornamente vii formate din corpuri imense de copii din care făceai litere, cifre, lauri, porumbei ai păcii. Doina Ruști, adolescentă fiind și întrezărind deja realitatea lucrurilor, e deranjată cumplit de atitudinea părinților care nu se opun, nu zic, nu fac nimic, până când bunica o luminează: „toți ne dăm seama că e tâmpit, dar nu spunem."[24] Alina Pavelescu trăiește și ea un sentiment de revoltă, în urma episodului dintr-o iarnă când trebuia să formeze pe un imens schelet de metal un mesaj ovațional. După patru ore de stat în frig alături de profesori, își amintește că brusc sunt trimiși acasă, deoarece coloana oficială și-a schimbat traseul. Alice Năstase Buciuta e încă neîmpăcată cu gândul că tatăl, deși avusese ocazia, nu a rămas în America și să îi ducă apoi și pe copii cumva: „Pe tata l-am pierdut de câțiva ani, dar îl visez ca și cum am fi toți în America."[25] Înverșunat rău este Dan C. Mihăilescu care scrie despre Cenaclul Flacăra și despre personalitatea lui Adrian Păunescu, numindu-l „versificator genial și un extraordinar manipulator de mulțimi"[26], deși fusese doar o dată la o astfel de manifestație. După ce anima cu muzică folk întreaga mulțime, aducându-i pe

[21] Adrian Neculau (coord.), *op. cit.*, p. 13.
[22] *Ibidem.*
[23] https://ro.wikipedia.org/wiki/Cultul_personalit%C4%83%C8%9Bii_lui_Nicolae_Ceau%C8%99escu)
[24] Doina Ruști, în *Tot înainte! Amintiri din comunism,* coord. Simona Preda și Valeriu Antonovici, Ed. Curtea Veche Publishing, București, 2016 p. 157.
[25] Alice Năstase Buciuta, în *Tot înainte! Amintiri din comunism,* coord. Simona Preda și Valeriu Antonovici, Ed. Curtea Veche Publishing, București, 2016 p. 123.
[26] Dan C. Mihăilescu, în *Tot înainte! Amintiri din comunism,* coord. Simona Preda și Valeriu Antonovici, Ed. Curtea Veche Publishing, București, 2016 p. 261.

mulți în extaz, la lacrimi, se auzea brusc *Poporul, Ceaușescu, România*. Animată de iluzia libertății, mulțimea cânta. Criticul concluzionează: „or, asta e perversiune absolută."[27]

În ciuda acestor treziri sporadice la realitate, copiii nu visau să plece în străinătate, lumea era departe și mare, iar de acolo soseau bananele verzi, puse în ziar de părinți și păstrate bine sus în dulap până se vor coace, portocale mari și zemoase sau gumă de mestecat aromată. Nici nu prea interesa, copilul trăia în coordonatele lui, în fața și în spatele blocului său, aici își făcea viața. Copiii rămâneau cu munca patriotică, *spic cu spic, patriei snop*: colectarea sticlelor și borcanelor, strângerea castanelor, culesul porumbului, al strugurilor, al cepei, al caiselor, merelor și piersicilor, înșurubatul conservelor, strângerea frunzelor pentru viermii de mătase. În timp ce Alice Năstase Buciuta vorbește cu oroare de culesul porumbului în camioane imense în care mișunau șoareci, Dan C. Mihăilescu conchide că, deși era cumva înjositor, copiii nu își dădeau seama și nu băgau de seamă, făceau să le placă. Ba, mai mult, „eu aș face muncă patriotică și astăzi"[28]. În ciuda neplăcerilor, copilul, inocent fiind, știe să deturneze totul, să transforme greul, oribilul în joacă. În fond, rămâneau cu câte o poveste de iubire, cu hoții și vardiștii, cu tubermanul, cu de-a v-ați ascunselea, cu prinsa, cu clasorul și schimbul de timbre. Cezar Paul-Bădescu e convins că, indiferent de sistemul politic, „copilăria funcționează în aceiași parametri, copilul își găsește bucurii, își fabrică bucurii și în cel mai opresiv regim."[29]

Dominată de goana după hrană, viața cotidiană a oamenilor în comunism, marcată în egală măsură de lipsa de căldură, de apă curentă sau de electicitate etc. se desfășura în preajma limitei dintre insatisfacție și disperare. „O mare parte din viața lor ei și-o petreceau făcând coadă, cu speranța nesigură de a cumpăra un aliment pe care nu îl doreau și care, deseori, se dovedea de nemâncat. Acumulate, de-a lungul anilor, umilirile, oboseala, obsesiile, incertitudinile „care impregnau acest mod de viață, au hrănit furia împotriva tiraniei ce le generase."[30] Familia devenise singura citadelă de conservare a valorilor și mijlocul de menținere a încrederii în forța interioară a individului. Aici, fiecare putea fi el însuși, familia oferea protecție, susținere, căldură, siguranță. Familia era singura păstrătoare a valorilor și datinilor, mediul în care individul se simțea apărat, eliberându-se de frica autorității, atunci când această era conștientizată. Structura volumului **Cărți, filme, muzici și alte distracții din comunism**, coordonat de Dan Lungu și Amelia Gheorghiță (2014) se concentrează în jurul acestei idei de evadare, de refugiu. Tot al copilului, al adolescentului din comunism, rezitența prin cultură. În cele mai vitrege condiții, omul găsește tehnici de disimulare, de dedublare și mijloace de apărare: „există numeroase dovezi că, atunci când este obligat să spună, să facă, să gândească numia într-un singur mod, tocmai atunci, cu certitudine, acela va identifica și o cale ocolită, potrivnică."[31] Volumul se țese în jurul amintirilor legate de bunuri culturale precum cartea, teatrul filmul, revistele culturale, muzica, dar și al amintirilor culturale din diferite perioade ale comunismului: sfârșitul anilor '60, anii '70 și '80. Mihaela Biliovschi notează că cititul era o pasiune reală, pe care rareori o putea pune în practică, deoarece nu avea de unde să își procure nici măcar acele cărți ce se numeau lecturi suplimentare. Copil fiind, constată încă destul de devreme că acces la carți aveau, în primul rând, cei cu părinții sus-puși în partid. Apoi, cartea devenise subiect de ceartă în familie: părinții nu puteau da bani pe cărți, când de bani puteai să iei ulei, zahăr sau

[27] *Ibidem.*
[28] *Ibidem*, p. 258.
[29] Cezar Paul-Bădescu, în *Tot înainte! Amintiri din comunism,* coord. Simona Preda și Valeriu Antonovici, Ed. Curtea Veche Publishing, București, 2016 p. 109.
[30] Pavel Câmpeanu, apud Adrian Neculau (coord.), *op. cit.*, p. 98.
[31] Adrian Neculau (coord.), *op. cit.*, p. 150.

făină. Nici ușa bibliotecii județene, nici cea a școlii nu i se dechid, copilul suferind și dorindu-și să poată măcar o dată să ridice mâna la întrebările lu' Tovarășa. În urma participării la un concurs, fetița primește două cărți, pe care le păstrează cu sfințenie, până când, la țară fiind, constată că „în cuiul ruginit ce ținea loc de suport pentru hârtie igienică stătea înjunghiat măgărușul lui Nastratin Hogea. În josul veceului, de sub o moviliță de rahat, se vedea și Nastratin."[32] Visul de a avea o carte numai și numai a ei se sfârșise crunt. Gadjodillo, un pseudonim, își amintește de cozi, de sărăcie, de mâncare puțină și proastă. Hrana și căldura corespund unor trebuințe umane fundamentale, de natură biologică. Inițial, condițiile de locuit în blocurile comuniste ofereau, pare-se, un confort față de casa tradițională, dar înmulțirea excesivă a fost deblată de deteriorarea calității. Autorul/autoarea, a fost convins/ă toată copilăria că acele câteva cărți de bucate din casă, revistele Neckermann și Otto constituie adevărate romane. Târziu află adevărul, iar după 30 de ani, mărturisește că, în veci, nu va mai citi cărți de bucate. Laurian Marian proiectează la superlativ imaginea tatălui, profesor de română, pasionat de cărți. La salariu lua benzină, apoi dispărea două zile de acasă, căutând pe la tot felul de libării cărți pe care nu le avea, dar pe care și le dorea cu orice preț. Radu Părpăuță subliniază idee că, în comunism, se poate vorbi limpede de evaziunea prin lectură, evadarea în lumea literaturii. Andreea Răsuceanu își amintește clar cum, oriunde ar fi plecat, purta cu ea cartea ca pe un talisman. Participând la Cântarea României, după lungi repetiții, fetița este înspăimântată de gândul că cineva i-ar putea șterpeli cartea. Întoarsă la autocar, zâmbește văzându-și cartea și constatând că îi lipsește doar pachețelul de mâncare pus de mama. Cartea era mai presus. Dan Doboș, în materie de filme, scrie despre serile și nopțile petrecute pe furiș în căminele studențești, despre închirierea de filme, despre zecile de ore petrecute vizionând într-o foame continuă, nestăvilită. *Return of the Jedi*, *Terminator, Dune*, comediile lui Mel Brooks, plus *Pasărea spin*, dar numai de dragul fetelor. În fond, „o copilărie ca a mea era un privilegiu." Ruxandra Drăgoescu participă la o seară de film, dar, obosită, adoarme. Când se trezește filmele erau gata: „Nea Titi a împachetat videoul în ziar și dus a fost."[33] Peste ani, cine ar fi crezut că „televizorul, videoul și DVD-ul, mp3, psp și Nintendo, wii și ebook reader mă vor plictisi și le voi lăsa să se umfle de praf, într-un colț al casei? "[34] Tot de film e legată și amintirea lui Alexandru Popescu, care, copil fiind, credea că oamenii de la televizor „fac filme după cărțile citite de familia mea. Moment de bucurie, moment de mândrie"[35] Raluca Radu surprinde imaginea căminului cultural de la bunici, loc ticsit de oameni ce stăteau în picoare să vadă filmul și al cărui titlu îl aflu doar atunci. Legat de muzică, amintirile sunt din cele mai diverse: de la Cântarea României până la muzica străină a lui Boney M., Sandra, CC Catch, Modern Talking, Michel Jackson, Madonna, Falco, Queen, Tina Turner, Stevie Wonder etc. Pasiuni uriașe se nășteau și din muzica ușoară: Carmen Rădulescu, Mădălina Manole, Angela Similia, Corina Chiriac, Mirabela Dauer, Hrușcă, Șeicaru, Oana Sârbu, Loredana Groza. În ciuda propagandei, tinerii evadau prin toate aceste forme de cultură. Viața se trăia, orice astfel de eveniment era așteptat cu sufletul la gură, deoarece făcea diferența în viața de pionier, de tânăr utecist, rupeau ritmul școală-casă. Totuși, o mențiune trebuie să facem. „Cântarea României" era un spectacol regizat și previzibil chiar și în detaliile sale de finețe. Evoluau pe aceeași scenă când balerinele, când călușarii sau brigadierii, apoi lăsau

[32] Mihaela Biliovschi, în *Cărți, filme, muzici și alte distracții din comunism*, coord. Dan Lungu și Amelia Gheorghiță, Ed. Polirom, Iași, 2014, p. 23.
[33] Ruxandra Drăgoescu, în *Cărți, filme, muzici și alte distracții din comunism*, coord. Dan Lungu și Amelia Gheorghiță, Ed. Polirom, Iași, 2014, p. 79.
[34] *Ibidem.*
[35] Alexandru Popescu, în *Cărți, filme, muzici și alte distracții din comunism*, coord. Dan Lungu și Amelia Gheorghiță, Ed. Polirom, Iași, 2014, p. 99.

locul corurilor, recitativelor – toate aceste manifestări mai mult sau mai puțin artistice fiind dominate de aceleași laitmotive: tricolorul, porumbelul păcii, secera și ciocanul, globul pământesc și nelipsitele lozinci și portrete ale lui Nicolae Ceaușescu. „În fond, operând o contragere severă, a-ți glorifica patria presupunea a-ți lăuda partidul care o conducea către zări neînchipuite de progres, ori, evident, a lăuda partidul presupunea a-ți iubi conducătorul."[36]

Altfel spus, „Cântarea României" a însemnat, de fapt, o nouă treaptă în edificarea cultului personalității. Se pare însă că mărețul festival nu a avut efectul scontat de propagandă. La un moment dat a obosit spiritele, ba chiar a blazat sensibilitatea unei populații care se lupta zilnic cu lipsuri din ce în ce mai mari. România măreață și glorioasă rămăsese o utopie. În realitate, era frig, galantarele magazinelor erau goale, iar curentul se întrerupea zilnic către jumătatea anilor 80. „Oamenii dansau și mărșăluiau doar scoși din întreprinderi fără posibilitate de a absenta și zâmbeau doar atunci când li se comanda. Iar în această eternă și fascinantă Românie din care nu puteau ieși, dar pe care o glorificau printr-un festival gigantic, ei încercau doar să se „descurce" pentru a supraviețui."[37] Ceva alternativ se procura cu mult efort, cu economii și, desigur, în același regim „pe sub mînă". Într-un text numit *Minunații ani de vinil*, Florin Hălălău povestește care îi era traseul zilnic în căutare de discuri occidentale, pe care de multe ori le cumpăra numai împreună cu „rebuturi Electrecord care nu se vindeau."[38] Printre alte surogate de supraviețuire găsim magnetofonul, pickupul, meciurile de fotbal și nesfârșitele jocurile din fața blocului (coarda, elasticul, lapte gros, capra, prinselea, rațele și vânătorii, pitu sau tupu, Pegasul, uratul de sărbători etc.). Gruparea finală, cea a altor distracții, aduce și povestirea cea mai surprinzătoare. *Groapa de gunoi* semnată de Călin Ciobotari este o proză-parabolă atât de măiastră încât justifică ea singură întreg volumul – „o parabolă a vieții închistate, a tânjelii după libertate, a oprimării și cenușiului care face din groapa de gunoi a orașului singurul spațiu colorat și autentic"[39] : „Cineva, naiba mai știe cine, însa probabil hâtru si subversiv din fire, numise locul acela spre care duceau toate drumurile noastre „Epoca de Aur". Nu înțelegeam atunci ironia și nici nu aveam nevoie să înțelegem ceva, dar ne plăcuse atât de mult asocierea aceasta încât, din momentul în care am aflat-o, bătută în cuie a rămas. Cu atât mai mult cu cât se zvonea că cine răscolea atent, răbdător, prin gunoaie, avea șansa să descopere și aur. Iată de ce una dintre expedițiile noastre obișnuite era în Epoca de Aur, din care reveneam în oraș duhnind îngrozitor și murdari din cap până în picioare. „Focarul de infecții" ne pria, ne făcea să trăim la alte cote, ne furniza adrenalina subtilă pe care nu ne-o furnizau stupidele excursii la Fabrica de sticlă sau la Combinatul de prelucrat neant și plictiseală."[40]

Întoarcerea la copilărie e asemănată cu întoarcerea păsării la cuib, cu a mielului la staul. „Acest semn al întoarcerii marchează nesfârșite reverii, căci întoarcerile omenești se petrec după marele ritm al vieții umane, ritm care trece peste ani, luptă prin vis împotriva tuturor absențelor. Deasupra imaginilor apropiate de cuib și de casă răsună o componentă intimă de fidelitate."[41]

În concluzie, revenind la discuțiile inițiale despre identitate, este important să subliniem că orice individ, peste identitatea particulară, prin raportare la mediul din care face parte, are și o identitate colectivă. Psihologul Adrian Neculau notează că sentimentul identității îl are fiecare individ, fiecare generație. „O identitate se construiește prin raportare la un context, la un sistem

[36] https://www.literaturadeazi.ro/rubrici/crochiuri-istorice/cantarea-romaniei-9863
[37] *Ibidem.*
[38] https://www.bookaholic.ro/carti-filme-muzici-si-alte-distractii-din-comunism.html
[39] https://filme-carti.ro/carti/carti-filme-muzici-si-alte-distractii-din-comunism-46689
[40] Călin Ciobotari, în *Cărți, filme, muzici și alte distracții din comunism*, coord. Dan Lungu și Amelia Gheorghiță, Ed. Polirom, Iași, 2014, p. 155.
[41] Gaston Bachelard, *op. cit*. p. 128.

de credințe și de ideologii, ea țâșnește dintr-un anumit tip de societate, o exprimă. Orice individ și orice colectivitate are sentimentul identității cu care s-a născutsau care i-a fost conferită prin apartenență și face toată viața eforturi să-și apropie această identitate de pornire, să se realizeze raportându-se la sistemul de repere în care s-a trezit. El se construiește prin raportare la ceilalți, la mediul său... aderă la vaori și la purtătorii de valori sau se separă pentru a-și proteja achizițiile, își prezintă oferta și așteaptă recunoaștere, evoluează, cunoaște transformări, crize până își definitivează construcția care-i conferă unicitate, dar și sensul apartenenței."[42]

BIBLIOGRAPHY

I. Bibliografia operei

Mihăilescu, Călin-Andrei (coord.), *Cum era? Cam așa... Amintiri din anii comunismului (românesc)*, Ed. Curtea Veche Publishing, București, 2006

Simona Preda și Valeriu Antonovici (coord.), *Tot înainte! Amintiri din comunism,* Ed. Curtea Veche Publishing, București, 2016

Dan Lungu și Amelia Gheorghiță (coord.), *Cărți, filme, muzici și alte distracții din comunism*, Ed. Polirom, Iași, 2014

II. Bibliografie generală

Boia, Lucian, *Strania istorie a comunismului românesc (și nefericitele ei consecințe)*, Ed. Humanitas, București, 2016

Majuru, Adrian, *Copilăria la români*, Ed. Compania, București, 2006

Morar, Ioan T., *Fake news în epoca de aur. Amintiri și povestiri despre cenzura comunistă*, Ed. Polirom, Iași, 2020

Neculau, Adrian (coord.), *Viața cotidiană în comunism*, Ed. Polirom, Iași, 2004

Osterrieth, Paul, *Copilul și familia*, Editura didactică și pedagogică, București, 1973

III. Bibliografie critică

A. Volume de critică și teorie literară

Bachelard, Gaston, *Poetica spațiului*, trad. de Irina Bădescu, Ed. Paralela 45, Pitești, 2003

Călinescu, Matei, *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, trad. de Virgil Stanciu, col. „Collegium", Ed. Polirom, Iași, 2003

Cistelecan, Alex, *De la stânga la stânga*. Lecturi critice în câmpul progresist, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2019

Mihalache, Ștefania, *Copilăria. Reconstituiri literare după 1989*, Editura Paralela 45, Pitești, 2019

Simuț, Ion, *Literaturile române postbelice*, Ed. Școala Ardeleană, Cluj- Napoca, 2017

Sora, Simona, *Regăsirea intimității: corpul în proza românească interbelică și postdecembristă*, Ed. Cartea Românească, București, 2008

B. Sitografie

https://ro.wikipedia.org/wiki/Cultul_personalit%C4%83%C8%9Bii_lui_Nicolae_Ceau%C8%99escu)

https://www.literaturadeazi.ro/rubrici/crochiuri-istorice/cantarea-romaniei-9863

https://www.bookaholic.ro/carti-filme-muzici-si-alte-distractii-din-comunism.html

https://filme-carti.ro/carti/carti-filme-muzici-si-alte-distractii-din-comunism-46689

[42] Adrian Neculau (coord.), *Viața cotidiană în comunism*, Ed. Polirom, Iași, 2004, p. 11.

FUNERAL CUSTOMS AMONG COPPERSMITH RROMA FROM DOLJ COUNTY

Camelia Floriana Iubiș (Dumitrașcu)

PhD Student, University of Craiova

Abstract: Of all the Roma people, the potters are the most conservative because they still preserve, including nowadays, within the community, practices inherited over time. The rites performed at the funeral, the vigil, the alms, the mourning, the symbolism of the water and the fire bear the unmistakable imprint of a traditional group which, despite its nomadic status, has shaped its identity in relation to other ethnic groups. The general objective of this study is to identify and know the funeral customs in the context of the coexistence of this ethnic group with the majority.

Keywords: funeral customs, community, practices

I. Introducere

Dintre toate neamurile de romi, căldărarii sunt cei mai conservatori fiindcă mai păstrează și astăzi, în interiorul comunității, practici moștenite de-a lungul timpului. Riturile performate la înmormântare, priveghiul, pomana, doliul, simbolistica apei și a focului poartă amprenta inconfundabilă a unui grup tradițional care, în pofida statutului nomad, și-a conturat identitatea în raport cu alte etnii. Obiectivul general al studiului îl constituie identificarea și cunoașterea obiceiurilor funerare în contextul convietuirii acestei etnii cu majoritarii.

II. Prezentare generală a comunității romilor căldărari din județul Dolj

În județul Dolj, romii căldărari se regăsesc cu preponderență în mediul rural, în apropierea târgurilor sau în zonele limitrofe ale orașelor. Din informațiile culese de la liderii formali și informali, nu există date certe despre numărul membrilor acestei comunități, întrucât la Recensământul din 2011, datele nu au fost prelucrate pe considerentul neamurilor etniei. Mulți căldărari nu și-au declarat apartenența, fiindcă nu au manifestat deschidere către dialogul cu persoanele din teren, dacă acestea nu au fost însoțite de către reprezentanți ai etniei.

Potrivit informațiilor oferite de către doamna profesor Ana-Maria Cristea-Radu, inspector școlar pentru minorități, la nivelul județului Dolj, cele mai compacte comunități ale romilor căldărari se găsesc în localitățile: *Craiova, Coțofenii din Față, Cârcea*, *Poiana Mare*, *Bechet*, *Negoi*. De asemenea, comunități restrânse am identificat și în: *Almăj, Malu-Mare, Gighera, Lipovu, Valea Stanciului, Dăbuleni, Filiași, Segarcea, Calafat.*

De exemplu, la periferia orașului Dăbuleni, pe strada I. Budai – Deleanu, se află 20 de familii din neamul căldărarilor, care locuiesc în case moștenite din bătrâni. Condițiile actuale în care își duc viața de zi cu zi și obiceiurile moștenite creionează profilul unei comunități tradiționale care perpetuează cutumele neamurilor nomade.

În municipiul Băilești, pe strada Ana Ipătescu (zona gării), am identificat aproximativ 15 familii, care trăiesc în condiții sărăcăcioase.

Dacă multe dintre cartierele Craiovei sunt, în realitate, mixte sub raport etnic, Faţa Luncii este singurul cartier compact de romi din municipiul Craiova şi unul dintre cele mai mari de acest fel din ţară. Aici trăiesc şi familii de căldărari, alături de alte neamuri ale etniei.

Mihai Gheorghe locuieşte de douăzeci de ani pe Strada Râului, în cartierul Faţa Luncii. Este originar din Băileşti, iar până în 1970 stătea în şatră cu tot neamul şi vara o petrecea în peregrinări prin sate. Se aşezau de obicei, la intrarea şi ieşirea din sate, unde aveau sursă de apă, în apropierea fântânilor, cel mai adesea. El povesteşte că romii căldărari erau acceptaţi de populaţia majoritară din satele unde îşi aşezau corturile. Pentru siguranţa lor, bulibaşa anunţa întotdeauna autorităţile din localitate. Când ajungeau cu şatra în comunele înstărite, luau comenzi şi nu plecau până nu le onorau. Confecţionau cazane de făcut ţuică şi găleţi din aluminiu sau cupru, ori le reparau pe cele făcute în anii precedenţi. Azi face tigăi, căldări, ibrice, farfurii decorate, cel mai adesea, cu modele biblice, pe care le comercializează în Târgul de la Romaneşti, din Craiova.

Preferinţa legată de dezvoltarea cartierelor de romi în cadrul oraşelor poate fi pusă pe seama faptului că acestea oferă facilităţi de ordin economic şi o infrastructură dezvoltată, necesară desfăşurării activităţilor comerciale.

Din punct de vedere al confesiunii religioase, majoritatea căldărarilor este ortodoxă, chiar dacă în localităţile amintite, după 1989, au apărut noi culte - baptişti, penticostali- la care au aderat din considerente financiare, întrucât au găsit sprijin pentru nevoile lor de zi cu zi. Au existat şi cazuri izolate, când s-au pocăit din raţiuni personale, fiindcă au considerat că trebuie să pună capăt unui mod de viaţă dezordonat, marcat de excese, alcool şi vicii.

În comunităţile mari, datorită modului de viaţă nomad manifestat în trecut, care nu le-a permis amestecul cu alte populaţii, romii căldărari şi-au păstrat limba romani, portul tradiţional – în special, femeile, cultul pentru onoare, spiritul frăţiei şi întrajutorării, dar şi importanţa acordată curăţeniei simbolice.

Procesul sedentarizării a determinat convieţuirea acestora alături de populaţia majoritară, dar nu şi-au negat patternul cultural, fiindcă dăinuie ideea că **rom adevărat**, este doar acela care păstrează tradiţiile din bătrâni. Chiar dacă au împrumutat obiceiuri de la majoritari, şi-au păstrat legile nescrise după care s-au condus sute de ani: *credinţa în soartă, noroc şi predestinare, respectul pentru autoritatea bulibaşei, pentru bătrânii familiei.*

III. Obiceiuri funerare in comunităţile romilor căldărari

Secvenţele ce alcătuiesc ritualul legat de moarte se construiesc, pe de o parte, prin raportare directă la defunct iar, pe de altă parte, la comunitate. Rolul principal în acest rit de trecere este asumat de neamurile decedatului şi, nu în ultimul rând, de comunitatea din care acesta se desprinde. În mulţimea activităţilor care se fac în casă, în jurul mortului şi asupra mortului, din clipa când muribundul şi-a dat ultima suflare, o parte vizează, aşa cum vom vedea, pregătirea pentru marele drum, iar altele sunt măsuri şi rituri de prevenire a unei posibile contaminări a celor vii cu mortul şi cu obiectele care au fost în contact cu acesta, respectiv cu impuritatea morţii. De aceea, riturile funerare poartă amprenta unor practici magice, obiceiuri păgâne, izvorâte din dorinţa de a proteja comunitatea.

În zona etnografică a Doljului, în arealul menţionat, t**eama generată de** contactul cu defunctul rămâne una dintre caracteristicile înrădăcinate în comportamentul romilor căldărari.

Studiul prezintă date ale ceremonialul funerar prin referire la următoarele secvenţe: *anticiparea morţii, pregătirea pentru plecare, priveghiul, drumul spre cimitir şi înmormântarea*

propriu–zisă, masa de după înmormântare, pomenile, doliul. Alte secvențe ale înmormântării s-au desfășurat conform practicilor majorității.

Anticiparea morții

În concepția romilor căldărari există superstiții în ceea ce privește existența unor semne prevestitoare survenirii morții unui individ. Atunci când stă ceasul, când este visat un mort, un strigoi, o chemare a unui membru apropiat al familiei care este trecut în neființă sunt semne care prevestesc un mare necaz, urmând ca cineva din familie să moară.

În situația în care familia este prezentă la ”tragerea sufletului”, pentru a-i ușura suferința și a nu regreta, rudele apropiate sau persoanele dragi muribundului sunt scoase din încăpere, pentru a evita întoarcerea printre vii.

Momentul constatării morții reprezintă factorul declanșator al pregătirii pentru călătoria pe tărâmul de dincolo. De regulă, aceste pregătiri se întind pe parcursul a trei zile de la deces şi implică obiceiuri ca **spălarea ritualică a mortului, îmbrăcarea lui şi priveghiul.**

Pregătirea pentru plecare

Integritatea fizică a cadavrului reprezintă una dintre valorile primordiale ale comunității și face trimitere directă la respectul acordat purității. Astfel, bazând-se pe faptul că impurul, integritatea fizică, afectează atât liniștea cuvenită sufletului decedatului, cât și pe cea a membrilor familiei și a apropiaților, înainte de spălare, trupul decedatului este verificat de către reprezentanți ai comunității, iar familia are obligația de a accepta tradiția.

O situația aparte o reprezintă cea în care cadavrul a fost supus necropsiei medico-legale, activitate care, în concepția comunității, afectează puritatea trupului și, prin urmare, a sufletului. Cu toate acestea, deși în trecut integritatea corporală reprezenta una dintre condițiile primordiale pentru ca activitatea de înmormântare să-și continue cursul firesc, în prezent, intervenția medicului legist asupra cadavrului în scopul stabilirii cauzei decesului este acceptată de către romii căldărari.

În Craiova ,familia restrânsă (soț/ soție, frați, copii, părinți) are exclusivitate în ceea ce privește păzirea trupului decedatului, existând superstiția că cineva ar putea să-i fure liniștea și răul poate să afecteze familia. Interzicerea apropierii de mort a altor persoane sau a celorlalți membri ai familie este determinată de frica instinctuală determină de posibilitatea ca cineva rău-voitor să abată blesteme asupra familiei prin folosirea în practici de vrăjitorie a unui obiect care a aparținut defunctului.

Deoarece corpul este considerat impur, o importanță deosebită este acordată pregătirii acestuia pentru înhumare. Libațiunea trupului este realizată de persoane de încredere, care nu fac parte din familia decedatului. De la un sat la altul, datina este ca el să fie spălat fie de cineva din casă , fie de o rudă mai îndepărtată, fie de cineva mai în vârstă , un vecin sau vecină (Calafat, Segarcea, Băilești, Dăbuleni). Astfel, acesta este foarte bine spălat, purificarea acestuia fiind necesară în vederea înlesnirii trecerii în lumea de apoi și primirii sufletului, existând teama de legată de întoarcerea mortului printre vii.

În această secvență, toate elementele care intră în contact cu trupul neînsuflețit sunt considerate impure, acesta fiind motivul pentru care se remarcă o preocupare deosebită pentru anihilarea efectului nociv şi evitarea oricărui contact ulterior cu acestea. Astfel, apa se aruncă în

grădină, într-un loc ferit, sau la rădăcina unui pom roditor , iar cârpele care au atins trupul defunctului, la fel şi aşternuturile se ard.

Decedatul este îmbrăcat cu haine noi și se ține cont de vestimentația sau culorile preferate în timpul vieții.

Ca şi trupul, lucrurile aparţinute anterior persoanei decedate sunt considerate impure. Prin urmare, acestea sunt arse, ci nu date de pomană. Pe ochii mortului sunt aşezate două monede, necesare plății trecerii în lumea de dincolo. Bijuteriile romilor căldărari nu sunt păstrate de către familie, acestea fiind puse în sicriu sau îngropate separat.

Priveghiul

Din punct de vedere etimologic, termenul face trimitere la cuvântul de origine latină *pervigilium, -ii*, care înseamnă lungă veghere, veghere sfântă pe timpul nopții[1].

Principala funcţie a priveghiului constă în intenția de protecţie în faţa forţelor malefice, o sumă de practici rituale care au rolul de a proteja mortul cât timp acesta se află în casă, de regulă trei zile şi trei nopți, timp în care este obligatoriu să ardă focul. Acesta reprezintă, totodată, un prilej de solidaritate a familiei şi a comunității iar, în acest context, este importantă trecerea peste suferința instalată prin intermediul decesului.

La priveghi pot participa familia extinsă, prieteni apropiați, cunoștințe, vecini, persoane nevoiașe, însă decedatul este păzit de către soț/ soție, copii, părinți, frați, fiind sceptici în legătură cu prezența surorilor, a cumnatelor și a femeilor însărcinate. Acestea din urmă nu participă de fel la înmormântări, semnificația fiind legată de propagarea morții și asupra celor nenăscuți.

O particularitate întâlnită la comunitatea din Dăbuleni constă în faptul că, din momentul survenirii decesului, familia defunctului nu intră în contact direct cu acesta. Spălarea trupului, îmbrăcatul mortului, priveghiul, tămâiatul, sunt practici efectuate de persoane din afara familiei, care sunt remunerate.

De asemenea, în interiorul comunității, priveghiul înseamnă dorința apropiaților de a-și arăta respectul față de cel drag înainte de separarea definitivă, mai ales că există convingerea că mortul vede și aude tot ce se întâmplă în jurul său.

O notă distinctă față de celelalte categorii de romi este dată de numărul mare de participanți și solidaritatea familiei extinse.

De menționat este faptul că bărbații nu priveghi trebuie să manifeste o atitudine aparent detașată, de veselie. Aceștia nu-și exteriorizează durerea prin bocete și nu lasă să se întrevadă regretul, deși teama și durerea sunt prezente. La priveghi se aduc în discuție doar faptele bune ale decedatului, sunt spuse povești menite să atenueze greutatea momentului. De fapt, comportamentul adoptat maschează superstiția că părerea de rău îl determină pe cel decedat să se transforme în *strigoi.* Caracteristică pentru comunitatea căldărarilor este împletirea cutumelor cu forme de religiozitate autohtonă legate de destin și controlul acestuia.

Pe durata priveghiului, oglinzile din casă sunt acoperite deoarece ele reprezintă o fereastră spre lumea de apoi, o limită între hotarul vieții și al morții. În oglindă se poate reflecta lumea de dincolo, iar acest aspect amplifică teama familiei că granițele dintre lumi nu mai au forță. Întrucât luciul oglinzii amintește de luciul apei, aceasta devine un simbol acvatic al apei ostile, al apei negre, al hotarului dintre cele două lumi, care poate fi trecut:

[1] Gheorghe Guțu, *Dicționar latin-român,* Editura Humanitas, București, 2003, p. 989

Privitul în oglindă devine deosebit de periculos în perioada în care granițele dintre lumi sunt mai penetrabile, cum ar fi de pildă orele serii, ale nopții, anumite sărbători consacrate morților.[2]

Moartea unui etnic care ocupă o poziție privilegiată în comunitate reprezintă un prilej pentru a-și arăta respectul față de acesta. De exemplu, decesul bulibașei impune prezența liderilor din cadrul județului, în semn de recunoaștere pentru activitatea depusă. Cel mai adesea, ei performează, oral, un cântec epic în care sunt amintite toate faptele bune ale defunctului.

Credința că morții se transformă în strigoi impune o serie de rituri funerare în momentul în care se face îngrijirea trupului. În majoritatea satelor doljene este întâlnită **practica înțepării mortului** cu un piron, corp ascuțit în dreptul inimii mortului. Ernest Bernea pune această practică pe seama psihologiei grupurilor primitive. Odată cu performarea acestui ritual, condiția umană este anulată, iar sufletul se poate desprinde de trupul pironit. În rândul comunității din Băilești, se bate un cui în perete, existând credința că astfel se deschide drumul pentru suflet. De asemenea, există câteva tabuuri comportamentale, câtă vreme mortul este acasă: familia are grijă ca pisica sau câinele să nu treacă peste el, nu se mută nimic de la loc, nu se mătură casa, nu se schimbă locul mobilierului şi nu se dă nimic din gospodărie. Sub masa pe care se află sicriul se așază un vas din pământ..

În curtea casei, se așază o masă, iar celor prezenți la priveghi li se oferă mâncare și băutură ” de sufletul mortului ”.[3]

În a treia zi a priveghiului, atât în mediul rural cât și în urban, familiile înstărite obișnuiesc să plătească muzicanți pentru a cânta melodii ce anterior îl bucurau pe cel trecut în neființă. Ei însoțesc convoiul până la groapă.

Drumul spre cimitir și înmormântarea propriu – zisă

Un obicei întâlnit astăzi în cadrul comunității este acela de a arunca monede peste sicriu la fiecare răscruce pe unde trece convoiul funerar. Acest ritual este performat în exclusivitate de către bărbați. În mediul rural, cortegiul funerar se oprește *la gurile de uliță*, la trecerile peste podețe, la biserică, la casele neamurilor mai apropiate, la ieșirea din sat, la crucea drumului, unde preotul citește Evanghelia, iar cei din familia mortului dau bani pentru să își plătească vămile sufletești.[4] În acest context, cuvântul sugerează întâlnirile sufletului cu forțele oculte care îi aduc învinuiri pentru păcatele făcute. De asemenea, se mai crede că duhurile malefice merg după bani atunci când sunt aruncați și în felul acesta renunță să se apropie de mort. Convoiul funerar este însoțit de către preot, persoană care nu face parte din comunitate și care oficiază înmormântarea după rit ortodox. Membrii familiei nu intră în biserică, defunctul fiind asistat pe parcursul slujbei de către persoanele care l-au privegheat.

[2] Ivan Evseev, *Dicționar de magie, demonologie și mitologie românească,* Editura Amarcord, Timișoara, 1998, coloana B, p. 334;

[3] Teodor T. Burada, *Datinile poporului român la înmormântări,* Ediție îngrijită și prefațată de I. Oprișan, Editura Saeculum I.O., București, 2006, p. 115.

[4] Ștefan Dorondel, *Moartea și apa – ritualuri funerare, simbolism acvatic și structura lumii de dincolo în imaginarul țărănesc,* Editura Paideia, București, 2004, p.118

Pomenile

În general, pomana se face la casa mortului, în ziua înmormântării (Craiova, Calafat, Coțofenii din Față), după întoarcerea de la cimitir. În familiile mai înstărite pentru masa de pomană se angajează bucătar. De regulă, pomana este pregătită în casa rudelor, iar mâncarea se aduce după înmormântare în casa decedatului unde este sfințită de către preot. Pomana rămasă nu se păstrează și nu trebuie consumată sau atinsă nici de animalele din gospodărie, ci se aruncă pe o apă curgătoare, odată cu lumânările și focul care au ars pe durata priveghiului.

În calitatea ei de apă curgătoare, apa este pusă în relație cu ideea de călătorie. Așa cum râul nu-și poate întoarce cursul spre izvoare, mortul pleacă într-o călătorie fără întoarcere.

Toate aceste reguli formează un sistem simbolic în ceea ce privește puritatea și impuritatea la care aderă comunitatea. De aceea, el nu poate fi redus la simple reguli de igienă, ci mai degrabă la o trecere în lumea de dincolo fără întoarcere, pe un drum pur - apă curgătoare.

Spre deosebire de majoritarii ortodocși care își pomenesc morții până la șapte ani, în comunitatea etnicilor căldărari se fac pomeni până la un an. De regulă, se împarte mâncare la pomenile de trei și nouă zile. Nu se fac în casa decedatului, ci la una dintre rudele sau apropiații acestuia. Am remarcat că în cadrul comunităților tradiționale, prezența preotului nu este justificată, câtă vreme persoanele vârstnice, cunosc obiceiurile. Persoanele prezente la pomană nu se așază, de teama ca sufletul mortului să nu rămână printre ei.

Doliul

Deși negrul este culoare funerară prin excelență, în interiorul comunității, doliul nu este marcat întotdeauna prin haine sau eșarfe negre. Remarcăm faptul că doliul vestimentar indus de majoritari nu a fost însușit de căldărari, ei respectând un cod moștenit caracterizat prin restricții de natură personală. Astfel, în primele nouă zile de la înmormântare, aceștia nu-și spală trupurile, hainele, nu gătesc, considerând că, tot ceea ce este impur, întinează sufletul mortului. Bărbații nu se bărbieresc, nu se tund, iar petrecerile, relațiile sexuale și căsătoriile sunt interzise.

Semnele doliului au durată variată. Dacă generalizăm, durata este de un an pentru părinți și soți, de șase săptămâni pentru veri, cumnați, cuscri, de trei zile pentru rudele mai îndepărtate care nu sunt de gradul I.

IV. Concluzii

În concluzie, orice comunitate are un imaginar colectiv cu privire la lumea de dincolo. Ceea ce caracterizează comunitatea căldărarilor se leagă atât de dorința lor ca sufletul lor să ajungă la destinația finală, cât și de intenția de a proteja comunitatea de o nefastă rămânere a sufletului mortului printre cei vii.

BIBLIOGRAPHY

Gheorghe Guțu, *Dicționar latin-român,* Editura Humanitas, București, 2003

Ion H. Ciubotaru, *Marea trecere,* Editura Grai și Suflet – Cultura națională, București, 1999;

Ivan Evseev, *Dicționar de magie, demonologie și mitologie românească,* Editura Amarcord, Timișoara, 1998, coloana B;

Teodor T. Burada, *Datinile poporului român la înmormântări,* Ediție îngrijită și prefațată de I. Oprișan, Editura Saeculum I.O., București, 2006;

Ștefan Dorondel, *Moartea și apa – ritualuri funerare, simbolism acvatic și structura lumii de dincolo în imaginarul țărănesc,* Editura Paideia, București, 2004.

MELANCHOLIC ASPECTS IN SORIN TITEL`S PROSE

Carmen Daniela Berinţan

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare

Abstract: In the present study we refer to the aesthetic concept of melancholy in Sorin Titel`s prose. In these works we discover different aspects of melancholy such as: the melancholy of recollection, the melancholy of passage, the melancholy of twilight. We also recognize the melancolic typology with the specific introspection, fear of the past, as well as the impossibility of living the present moment. Anguish, anxiety, mental liability, insomnia are present in the clinical picture of Titel`s characters. The melancholic lives in the past, its relationship with the present being a distorted one. The passage does not imply anything spectacular, nothing beautiful, only a tacit acceptance and an understanding of sadness.

Keywords: solitude, melancholy, nature, love, passage

Literatura îşi are temelia pe patru mari piloni: catharsis, eros, mimesis şi thanatos. Totuşi, alături de aceste importante elemente ce susţin literatura, aş adăuga şi melancolia. Cuvântul melancolie provine din grecescul melancholia (mélas-negru şi cholé-bilă)[1]. Practic este o stare de rău, însă, în literatură, aceasta poate duce la creativitate, deoarece arta este strâns legată de suferinţă, de durere, de stări dominate de echivoc, de conflictual.

Din punct de vedere ştiinţific, melancolia este o tulburare psihică asemănătoare depresiei care are sau nu o cauză specifică şi se manifestă prin lipsa entuziasmului şi apatie faţă de orice activităţi în general. Melancolia este fie o dispoziţie, fie o obişnuinţă. Când se manifestă ca o dispoziţie, este vorba despre acea stare de melancolie care ne părăseşte şi revine după fiecare ocazie întâmplătoare care ne-a făcut să simţim tristeţea, lipsa unui lucru după care tânjim, repulsia, neliniştea, teama, nefericirea, emoţia intensă.[2]

Melancolia poartă, în toate manifestările ei, marca unui permanent echivoc, aşa cum observă Andrei Pleşu.[3] E tragică şi desfătătoare deopotrivă. Ea este un amestec incomod de voluptate şi remuşcare, de tristeţe şi bucurie, de distanţare şi apropiere. Această stare apare ca un epifenomen al îndeletnicirii contemplative.

Proza lui Sorin Titel este, prin excelenţă, una a melancoliei. Regăsim toate aspectele acesteia, dar şi toate elementele tipologiei melancolicului. Urmărim aspectele acestei stări în câteva dintre romanele sale: „ Femeie, iată fiul tău'', „ Melancolie'' şi „ Ţara îndepărtată''. Melancolia este rezultatul unei vieţi petrecute într-o permanentă căutare şi chiar dacă se găseşte un răspuns, acesta nu mai poate fi transmis nimănui. Fiinţa se salvează singură, dar rămâne solitară şi moare în solitudine. Spunem despre o persoană că este melancolică atunci când se arată a fi apatică, tristă, acră, morocănoasă, prost-dispusă, singuratică, în continuă agitaţie sau iritată.[4] Marcu, personajul din „ Femeie, iată fiul tău" este un melancolic: „ Un copil firav şi

[1] https://ro.wikipedia.org/wiki/Melancolie
[2] Burton, Robert., Anatomia melancoliei, Ed.Herald, Bucureşti 2016, pag. 43
[3] Pleşu, Andrei, Pitoresc şi melancolie, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1992, pag. 62
[4] Burton, Robert., Anatomia melancoliei, Ed.Herald, Bucureşti 2016, pag. 43

tare galbejit'[5]. Melancolicul are mereu sentimentul neîmplinirii. El are sentimentul că nu e dorit: „ tare îi frumoasă lumea și tare mi-ar plăcea mie să mă pot bucura de ea... numai că degeaba-i frumoasă, adăugă el după un timp cu tristețe în glas, dacă eu vreau și ea nu mă vrea, dacă eu o iubesc și ea nu mă iubește! Degeaba cauți acuma să te minți și să te amăgești, îi spunea el cu tristețe. Știi și tu că e chiar așa cum spun eu si nu altfel. Și de plâns cui vrei să mă plâng, dacă nu ție, care ești mama mea cea care m-ai născut și m-ai crescut?! Că-i tare greu, mamă, așa să știi, nu-i defel ușor să fii ca mine: străin în tot locul și neîmpăcat cu lumea! Căci om mai singur și mai fără de noroc nu cred să fie altul, oricât ai căuta și oricât ai umbla!' [6]

Un alt melancolic este Ivo Filipovac. Capitolul șapte al romanului prezintă povestea acestuia, care îi scrie o scrisoare mamei vitrege. Mama lui Ivo a murit la naștere, copilul fiind salvat, iar mama sacrificată . Acest joc al comunicării prin scrisori umple un gol, încercând poate mult prea târziu să corecteze „mai bine zis să mă absolve de un ciudat complex pe care l-am purtat cu mine peste tot și de care nu am putut să scap, complexul de a te face simțit nenăscut, nu ieșit din pântecele cuiva ,un produs ,ca să zic așa, mai curând făcut decât zămislit cu adevărat"[7]

Ivo are douăzeci și unu de ani și în armată, uneori în serile lungi de iarnă ,în încăperea prost luminată și supraîncălzită a popotei, mult după ce în cazarmă suna stingerea ,sunetul prelung și melancolic al trompetei, îi aducea aminte de tovarășii lui care se lăudau cu mamele lor. Ivo nu se uită la fotografii și rememorează momentul în care o cunoaște pe mama sa vitregă și cum îl impresionează bunătatea ei. Tânărul își amintește petrecerea de Crăciun la mătușa sa, moment pe care îl aștepta cu ardoare, deoarece era singura lui posibilitate de a relaționa cu femeile; avea și trei verișoare cu care se juca. Ivo face o paralelă a celor două case. Casa în care trăia el era austeră și rece, iar casa în care locuiau verișoarele lui era o casă veselă, caldă ,primitoare. Frau Grete, bucătăreasa, e descrisă ca o alchimista a mâncărurilor, o adevărată Mater Mundi. De asemenea, pătrunde în lumea cărților, iar Eva, îngrijitoarea, are melancolia tinereții ; „ ce a fost verde s-a uscat, ce am iubit s-a scuturat și începea să râdă înlăturând cu râsul ei gândurile prea de tot întristă toare" .[8] Ivo ajunge ofițer de honvezi ,se îndrăgostește de Grete, soția lui Imre, superiorul său din armată. Ivo are o caracteristică a melancolicului , și anume deformarea realității, deși nu este în totalitate un melancolic autentic: „ să iubesc în taină, neștiut de nimeni, iată o postură care, deocamdată , mă prindea de minune."[9] Apoi se îndrăgostește de Fela Weiringer, o actrita. Povestea lor de iubire a durat două luni. Actrița moare în scurt timp într- un accident feroviar, Ivo suferă cumplit: „ tânărul ofițer a plâns zile și nopți în șir și a presărat flori albe de liliac pe mormântul ei. Inima i-a rămas neconsolată și orice ar fi făcut de uitat nu putea să o uite." [10] Ivo a avut două ordonanțe care au sfârșit tragic, iar a treia ordonanță era Marcu. Ivo și Marcu par a semăna fizic foarte bine. Pe Marcu îl chema de fapt Marcu Crăciunescu. Ivo se îndrăgostește de o artistă de la circ, Anny, iar iubirea lor era una neîmpărtășită, fapt ce îi confer o nota tragică, melancolică. Ofițerul își surprindea uneori ordonanța stând cu o cizma în mână și cu o perie de lustruit în cealaltă și uitându-se pe geam la fulgii mari de zăpadă care cădeau dincolo de fereastră , fapt ce arată firea melancolică a soldatului. Marcu putea fi văzut uneori noaptea stând de unul singur pe băncuța din dreptul fântânii arteziene de la capătul străzii o apariție dintre cele mai ciudate. Marcu e un neînțeles, un

[5] Sorin Titel,„ Femeie,iată fiul tău'',Editura Gestalt Books, București, 2015, p 14
[6] Idem, ibidem, p19
[7] Idem, ibidem, p 210
[8] Idem, ibidem, 253
[9] Ibidem, 253
[10] Idem, ibidem ,244

damnat. Fixa cu o privire goală de orice gând curgerea neîntreruptă a apei. Adormea cu capul sprijinit de speteaza umedă a băncii de lemn. [...] cădea o ploaie măruntă, dar el nu se ridica de pe bancă[...]. Cădea brusc între un somn greu ca de plumb. „ Măi băiatule, îi spuse lui Marcu, cu vocea lui plângăreață și ușor tremurătoare, voce de om bătrân, tu te pierzi''.[11] Marcu refuză să mănânce „ aș vrea să se termine, a spus, aș vrea să mor„ „ Nu mai pot trăi așa"[12] Marcu dispare, dar Ivo își dă seama abia după trei zile. Ivo se împrietenește cu clovnul de la circ, un personaj aflat mereu în stare de ebrietate, și încearcă ,astfel, să afle tot mai multe informații despre trapezistă. Fratele vitreg al fetei era posesiv, obsedat de sora lui ,pe care încerca să o controleze mereu. Un alt aspect al melancoliei este dezrădăcinărea. Soldații suportă cu grea distanțarea de mediul lor: „ trebuie să le cunoști cât de cât biografia flăcăilor ăstora de la țară, să fii trăit printre ei și în cazul acesta comportarea lor începe să ți se pară mai puțin bizară sau absurdă. Majoritatea, îți dai seama, nu și-au părăsit niciodată satul în care s-au născut, cel mult dacă s-au dus la hora în vreun sat învecinat, pentru ei lumea se reduce, nu uita acest lucru, la câțiva kilometri de satul și împrejurimile lui și cam atât."[13]

Vorbim despre dorul de casă al cătanelor. Un prim caz este cel al lui Danzig, un polonez orfan, surprins , câteodată, cu privirea rătăcită, el a împușcat, fără să urască, fără să aibă ceva împotriva lor, opt camarazi. Danzig a împușcat opt camarazi fără nicio explicație fără să aibă sentimente de ură, doar pentru că era dezrădăcinat, suferea de o melancolie a dezrădăcinării.

Un alt caz este acela al flăcăului de lângă Oradea care cânta extrem de frumos și care, participând la un exercițiu militar, s-a împușcat pentru că i-a fost frică de întuneric și singurătate.

Un alt melancolic este Papi din romanul „Melancolie" . Acesta este orfan și este vizitat doar de o mătușă, Rori Neni. Papi trăiește într-o lume a coșmarurilor, pe stradă se teme de dungile de la trecerile de pietoni, a avut numeroase tentative de sinucidere, care se dovedesc a fi de fapt niște modalități de a atrage atenția.

Papi era prietenul care suferea cu nervii: „ Nu dorm noaptea, se plîngea Papi […]. Când reușesc să adorm, îi spunea el bătrânei, am coșmaruri, rămân prin gări pustii, mă înțelegi, Rori Neni, și bate un vânt pe peron, nici nu-ți pot povesti cât de tare bate, și nu e nimeni, pricepi, țipenie de om, nici măcar un acar sau un impigat cu care să poți schimba o vorbă, or, trenuri în care mă urc- și ce trenuri, Rori Neni, trec dintr-un vagon în altul și nu se mai sfârșesc-. "[14] Papi e mereu prietenos, dar e bolnav psihic, iar prietenii îl consideră așa pentru că a fost făcut la bătrânețe. Matei, în drum spre Papi, are sentimente de bucurie, rememorează modul în care a ajuns în Cluj, cum i-a cunoscut pe Vladimir și Ștefan. Când ajunge la prietenul său, se uită la pozele acestuia de când era mic, observă tristețea, suferința acestuia: „ Papi, la optsrezece ani, în doliu, după moartea părinților; celebrul chirurg îl ține de o mână; Matei încearcă să ghicească ceva pe chipul impenetrabil al adolescentului; durere, suferință; durere, suferință ascunsă, greu de ghicit;''[15] Un alt personaj care se încadrează în tipologia melancolicului este doamna Binder din romanul „ Țara îndepărtată''. Ea este imaginea suferinței, a melancoliei, dusă până la patologic. Eva Nada este cea care relatează momentul morții copiilor doamnei Binder, elementul declanșator al depresiei: „ -I-am văzut, doamnă, cum să nu-i văd, că doar eu i-am adus acasă.[…] Cel mic era neatins la față, că ziceai că doarme, și era frumos ca o icoană, părul galben, la fel ca mierea de stup. Și uite așa tot îl lua în brațe și-l săruta pe obraz, dar el nimic.[…] pe linia ferată

[11] Idem, ibidem, 267
[12] Idem, ibidem, 268
[13] Idem, ibidem, 282
[14] Sorin Titel, „Melancolie'', Editura Hoffmann, 2020,p76
[15] Idem,ibidem, p 94

morți amândoi mitraliați de ăia din avion.''[16] Suferința este atât de profundă, încât doamna Binder se sinucide.

Menționam faptul că în romanele lui Sorin Titel există povești triste care completează firul principal narativ. O astfel de poveste este aceea a mezinului familiei Binder născut după uciderea celor doi copii. Melancolia este punctată prin lipsa iubirii materne: ,, Voi fi un povestitor foarte exact, încercând s-o descriu cum arăta- după moartea fraților mei, începuse să-i cadă părul și, ca să nu se observe, purta întotdeauna o meșă[…]; stând zile întregi în fața ferestrei, fără să se miște, refuzând să mănânce.''[17]

Naratorul constientizează ura mamei, o mama melancolică, iar mai apoi sinucigașă:

,, Auzindu-mă plângând în odaia alăturată, atunci se născuse, probabil, acea ură, și nu în clipa nașterii mele. Poate că, la început, totuși m-a iubit.''[18] El și-o imaginează stând la geam și urmărind oamenii care mergeau la serviciu cu biciclete. Melancolia naturii este în concordanță cu starea doamnei Binder: ,, Erau dimineți cețoase cu un soare palid- dincolo de râu și dincolo de clădirea de cărămidă roșie a fabricii și dincolo de liniile căii ferate- un soare care se chinuia să răsară, și ea stătea în dreptul ferestrei deschise, iar ceața, jilavă, umedă, se așeza pe obiectele din jurul ei, se târa spre cearceafurile patului, umezindu-le, pătrunzând în ele.''[19]

Melancolia o face să aibă un comportament atipic normalității. Ea nu doarme, ascultă mereu un lied de Schubert, își dorește să plece: ,, Cum tot în pat nu avea de gând să se întoarcă, căuta febril printre plăcile vechi, punând, întotdeauna, aceeași placă: un lied de Schubert, un cântec nostalgic, ale cărui cuvinte și ele foarte triste- era vorba despre un călător care mergea printr-un peisaj nins-''[20] Femeia decide să plece în Germania cu trenul. Modul în care e îmbrăcată amintește de o femeie alienată: ,, Mama e singură în vagonul de clasa întâi, printre catifele rupte ale scaunelor, înconjurată de mirosul greu de naftalina. În minunata ei haină de vizon au pătruns moliile fără ca ea să știe.[…] cerceii de aur masiv atrag atenția locuitorilor micului oraș de pe malul Dunării. Părul i se desfăcuse și el atârnându-i de sub pălărie.''[21] Sinuciderea ei nu are o explicație logică pentru naratorul care caută să înțeleagă gestul acesteia: ,, Aș vrea ca sinuciderea ei să fie o opțiune omenească și nu actul inconștient al unei nebune. Știu că nici în acele clipe ea nu s-a gândit la mine, dar nu sufăr, n-am suferit niciodată din cauza asta. Minunatul palton din blană de vizon l-a lăsat pe malul fluviului, dar n-a fost găsit decât peste o lună sau două, când s-au topit zăpezile. A fost aruncat într-o ladă de gunoi, împreună cu alte obiecte pe care fluviul le aruncase la țărm.''[22]

Melancolia este o caracteristică a vulnerabilității ființei umane. Astfel, melancolia descrie o stare de spirit profund umană, căreia nimeni nu-i scapă la un moment dat, de aceea ea are un caracter temporar și poate fi vindecată, la fel ca orice suferință. Ea e o dispoziție eminamente subiectivă, care poate fi atribuită prin trasgresie lumii obiective, și astfel se poate vorbi despre stări pricinuite de melancolia înserării, melancolia de toamnă, melancolia amintirii, melancolia pierderii, melancolia iubirii. Pornind de la această clasificare, menționăm melancolia visului: ,, Își dădea seama mama că visează, că totul nu era decât o născocire, că nimic din ceea ce i se

[16] Idem,ibidem, p 49
[17] Idem, ibidem, p 62
[18] Idem, ibidem, p 63
[19] Idem, ibidem , p 65
[20] Idem, ibidem, p 65-66
[21] [21] Sorin Titel, Țara îndepărtată, Editura Hoffman, p 68
[22] Idem, ibidem, p 69

întâmplă nu era adevărat. Și totuși voia să rămână în lumea visului aceluia neliniștitor."[23] Visul devine o capcană a sufletului însetat de absolut.

Melancolia nopții, dar și a naturii le remarcăm în ,, Femeie,iată fiul tău'': ,, Noaptea era senină și liniștită, luna uriașă și rotundă pe cerul înalt și boltit, făcea să fie lumină afară ca ziua. Cerul era fără stele, străbătut doar de niște firișoare subțiri de nori, un fel de spumă albă răsfirată pe bolta luminată. Afară, pe măsură ce zorile se apropiau, se lăsa un fel de pâclă lăptoasă: luna, din ce în ce mai ștearsă, mai străvezie, pe cerul fumuriu, abia dacă mai putea fi zărită."[24]

Melancolia amintirii: ,, Cantitatea de singurătate pe care poți să o suporți fără să mori are și ea margini, dar străinul, al cărui chip se potrivea atât de bine cu al său, nu-i semăna numai lui: părea mai curând a fi copia aproape perfectă a unui unchi al său, fratele bunicului dinspre tată, pe care Marcu îl știa dintr-o fotografie îngălbenită de vreme.

,, < N- a fost un om norocos>, i se spunea" [25].

Melancolia uitării: ,, Marcu se uită la ochii bătrânului: erau ușor împăienjeniți și lipsiți de strălucire. Bunicul lui, își amintea Marcu, îi avusese la fel, un an sau doi înainte de-a muri. Îl mira în același timp și încăpățânarea acestuia: nu mai voia oare să își aducă aminte chiar nimic? ... Așa, fără amintiri, fără memorie, semăna perfect cu un fel de păpușă de ceară." [26] Sârbul se afla deja într-o anticameră a morții. ,, un om mort l-ar fi tulburat mult mai puțin decât acest ins viu, care umbla, mânca tot ce-i puneai în farfurie, dar din care viața plecase pe furiș, se retrase din trupul îmbătrânit, încetul cu încetul, fără ca el să bage de seamă."[27]

Bătrânul orb nu are o melancolie tipică. El simte trecerea timpului și o simte acut mai ales după ce își pierde vedere: ,, timpul trecea mult mai repede: până ajungeam acasă- mă întorceam întotdeauna pe jos-, alegeam cinematografele cele mai îndepărtate ca să dureze drumul mai mult- se lăsa seara… acum, însă, de când nu mai văd e mult mai greu. Mi se face un gol în minte, stau așa cu ochii pe pereți, toată ziua și nu am la ce să mă gândesc. Și asta e lucrul cel mai afurisit dintre toate: când nu ai la ce să te gândești... Golul ăsta, pricepi?"[28]

În romanul, ,, Țara îndepărtată''regăsim melancolia trecerii. Acțiunea începe în gară, pe peron. Aceste două elemente sunt specifice melancoliei :așteptarea și călătoria.Viața e o continuă așteptare, dar și o continuă călătorie. Nu întotdeauna ceea ce primim coincide cu ceea ce așteptăm, iar călătoria nu e mereu așa cum o vrem. Din nou, aceste elemente creează diferite fețe și expresii ale melancoliei. Trecerea e văzută ca o parte a vieții, e acea curgere continuă a drumului care presupune amintirea, contemplarea, întoarcerea în timp, melancolia.

Călătoria cu trenul înghesuiți în vagoane e un prilej de a declanșa fluxul amintirilor. ,,Drumul spre casă, se gândea Andrei, trece pe lângă cinematograf, pe lângă baia publică, pe lângă arteziana care curge tot timpul, mirosul de fier sau de sulf iritând puțin nările, apoi o ia la stânga, trece pe lângă club și pe lângă cantină, și deasupra ușii clubului becul continua să ardă zi și noapte. Și amintirea, pe care Andrei o lăsa să crească, se rotunji în jurul acelui bec, crescând parcă din el.''[29]

Remarcăm mai multe fire narative: călătoria cu trenul la Lugoj, amintirea lui Andrei, povestea familiei Binder. Melancolie amintirii este legată de imaginea luminii becului: ,, becul

[23] Sorin Titel,,, Femeie,iată fiul tău'',Editura Gestalt Books, București, 2015, p 13
[24] Idem, ibidem, p 15
[25] Idem, ibidem, p 63
[26] Idem, ibidem p 57
[27] Idem, ibidem, p57
[28] Idem, ibidem ,p54
[29] Sorin Titel, Țara îndepărtată, Editura Hoffman, p 14

acela care arsese zi și noapte, care va continua să ardă ani și ani, și pe lângă care Andrei va trece și mult mai târziu, ca student, în dimineţile în care, după lunga călătorie cu trenul lumina aceea albicioasă a becului întotdeauna aprins, într-o permanentă agonie parcă, îi va umple sufletul de o tristeţe profundă și morocănoasă.’’[30]

În cele trei romane abordate, melancolia păstrează demersul tipic: contemplare, reverie, melancolie. Personajele din operele literare abordate au toate elementele specifice tipologiei melancolicului: însingurarea, spaima de trecut, lipsa viziunii asupra viitorului, trauma, lipsa conexiunii cu societatea, conştientizarea faptului că trecerea este inevitabilă și că e singura certitudine.

BIBLIOGRAPHY

1. Andrei Pleșu, ,, Pitoresc și melancolie", Editura Humanitas, București, 1992
2. Andrew Solomon, ,, Demonul amiezii," Editura Humanitas, București, 2014
3. Sorin Titel, ,,Melancolie", Editura Hoffman, 2020
4. Sorin Titel. ,, Ţara îndepărtată", Editura Hoffman, 2020
5. Sorin Titel, ,, Femeie, iată fiul tău", Editura Gestalt Books, București, 2015

[30] Idem, ibidem, p 14

NATIONALISM AND ANTI-SEMITISM IN MODERN ROMANIAN CULTURE

Catinca Oncescu

PhD Student, UMFST Târgu Mureș

Abstract: The 1930s are a dark period in the European history, a period dominated by Hitler's rise to power, which brought about the Second World War and the Final Solution, the darkest page of modern history. However, Romanian anti-Semitism bears some specific characteristics that differentiate it from German anti-Semitism, even though the outcome is eventually the same. The article presents the evolution of anti-Semitism in the Romanian society, beginning with the formation of the national state and resulting in the introduction of anti-Semitic laws at the end of 1930s, deportations and mass murder during the Second World War.

Keywords: anti-Semitism, nationalism, Holocaust, Jews, deportation

Introducere. Scurt istoric al antisemitismului european

Al Doilea Război Mondial a fost considerat de Gaston Bouthou „cel mai spectaculos ca violență, dintre toate fenomenele sociale"[1]. Acest război a angrenat întreaga lume, a ucis peste 40 de milione de oameni, Europa fiind continentul cu cele mai mari pierderi. A fost nu numai războiul oamenilor, ci și războiul ucigător al savanților, neputând fi vreodată uitate victimele doctorului Mengele sau cele ale teribilelor bombardamente de la Hiroshima și Nagasaki. Auschwitz – Birkenau, Treblinka, Sobibor, Majdanek, Belzec sunt doar câteva nume de localități care au schimbat istoria mondială pentru totdeauna. Evrei, țigani, homosexuali, opozanți politici, prizonieri de război – milioane de oameni și-au găsit sfârșitul în taberele morții, alte milioane au fost mutilate sufletește și fizic pentru totdeauna. Un supraviețuitor al Auschwitz-ului descria experimentul nazist astfel: „...asta le reușise naziștilor, anume să facă omul să pară doar o mașină din carne, un animal superior, rasă, nimic altveva decât apartenență de sânge"[2] Bilanțul final este înspăimântător: din 8300000 de evrei din Europa în 1938, 5978000 au fost uciși: 85% din evreii din Polonia, 82% din cei din Cehoslovacia, 90% din cei din Țările Baltice.[3]

Terminologie: Holocaust, nazism, antisemitism, rasism și naționalism

"Naziștii nu au renunțat la trecut, ei doar au construit pe el. Ei nu au dezvoltat ceva. Ei au completat ceva deja existent."[4]

[1] Henri Michel, *Al Doilea Război Mondial*, Ed Corint, București, 2000, p. 7.

[2] Dieter Schlesak, *Capesius, farmacistul de la Auschwitz*, Traducere de Cosmin Dragoste, Editura Polirom, Iași, 2021, p. 277.

[3] Pierre Milza, Serge Berstein, *Istoria secolului XX*, vol I, *„Sfârșitul lumii Europene": 1900 – 1945*, Traducere de Cristian Marius Ioan, Editura All, București, 1998, p. 470.

[4] Raul Hilberg, *The destruction of the European Jews*, Quadrangle books, Chicago, 1961, p. 4.

Uciderea în masă, sistematică a 6 milioane de evrei, crimă comisă de nazismul german a fost denumită în foarte multe feluri de istorici și laici: genocid, etnocid, Shoah (care înseamnă catastrofă, prăpăd[5]), dar denumirea care s-a întipărit în mentalul colectiv este cel de Holocaust, provenit din cuvântul grec *holocauston*, ardere de tot[6]. În anii '20 și '30 ai secolului al XX-lea, Europa cunoaște un val agresiv de naționalism antisemit care va culmina în anii celui de Al Doilea Război Mondial cu Soluția Finală a lagărelor naziste. Antisemitismul interbelic va căuta să limiteze activitățile evreilor și să îi marginalizeze în țărilor lor. O dată cu ascensiunea lui Adolf Hitler la putere, antisemitismul rasial devine ideologia oficială a Germaniei naziste și politică de stat. Persecutarea evreilor a început în 1933, în Germania și a urmat cinci etape: exproprierea, concentrarea, operațiunile mobile de ucidere, deportarea și în final, centrele de exterminare[7]. De fapt, Holocaustul, prin precizia contabilizării și intenția clară de exterminare a fost o industrie a morții.

Cu toate acestea, este greșit să limităm antisemitismul la secolul XX și la Germania. Antisemitismul însoțește dezvoltarea Europei din cele mai vechi timpuri. Imaginea evreilor ca fiind ucigașii lui Iisus, neadoptarea creștinismului de către ei au condus la suspiciune și ură. Evreul este văzut ca Diavolul însuși de la începuturile creștinismului. Chiar în Evanghelia după Ioan Isus însuși îi consideră „fiii ai lui Satan" pe evreii care nu cred în el: „Voi aveți pe Diavolul de tată și țineți să faceți poftele tatălui vostru". [8] Uciderea lui Iisus nu este văzută doar ca o crimă imensă, ci este prezentată de-a lungul secolelor ca o poveste a unei trădări – o trădare pentru bani. Mesajul transmis este foarte clar: evreul este lacom și trădător, conspirând în spatele binefăcătorului lui. De-a lungul istoriei, evreii au fost acuzați de provocarea tututror calamităților, fie naturale, fie făcute de mână omenească, ceea ce implicit a dus la stigmatizarea și ocolirea lor.

Antisemitismul modern se deosebește de cel creștin prin faptul că oferă o bază rasială, și nu una teologică. El apare ca urmare a sentimentului naționalist care se remarcă tot mai mult după 1848 și care este definit de sentimentul de apartenență la un grup etnic de care ne simțim uniți prin limbă, istorie, folclor și religie. Hannah Arendt remarca "evreii erau singurul element intereruopean într-o Europă naționalizată".[9], de aici apărând un sentiment de renegare a acestui grup cu o cultură aparte, separată pe care o practică alături de cultura statului în care trăiesc.

În 1853, contele Arthur de Gobineau publică *Eseu asupra inegalității raselor umane* care va avea un mare impact asupra ideilor naziste de purificare rasială de mai târziu. Teoria lui principală este că ruina civilizațiilor se datorează unei degenerări a rasei și că decăderea rasei e cauzată de un amestec de sânge. Ideile lui privind necesitatea purificării rasiale au fost mai târziu interpretate greșit și folosite în scop propagandistic de teoreticienii politicii naziste antisemite. Astfel, Gobineau a fost primul care a teoretizat că rasa este un factor decisiv în istorie și precursorii nazismului au repetat unele din ideile sale, dar argumentele sale au fost fie fie deformate, fie scoase din context.

[5] Stelian – Ioan Boia, Marius Ioan Grec, *O istorie a holocaustului european. Cazul României*, "Vasile Goldiș" University Press, Arad, 2006, p. 23.
[6] *Ibidem*, p 24
[7] Cf. Alain Besançon, *Nenorocirea secolului, Despre comunism, nazism și unicitatea „Soah"-ului*, Traducere de Mona Antohi, Editura Humanitas, București, 2015, p. 24.
[8] Andrei Oișteanu, *Imaginea evreului în cultura română*, Editura Humanitas, București, 2001, p. 281.
[9] Hannah Arend, *Originile totalitarismului*, Traducere din engleză de Ion Dur și Mircea Ivănescu Editura Humanitas, București, 2014, p. 64.

Kevin Passmore în cartea sa *Fascism: A Very Short Introduction*, susține că forma cea mai radicală de rasism este cel determinat biologic[10]. Acest rasism biologic împarte oamenii în supra – oameni și sub – oameni, untermenschen, unde germanii au inclus și popoarele slave. Anne Frank remarca tristă într-una din paginile jurnalului său că „într-o bună zi vom fi totuși din nou oameni, nu doar evrei"[11], pentru că de fapt nazismul a redus omul la o simplă determinare biologică de rasă, refuzându-le evreilor calitatea umană.

Leon Volovici extinde definția antisemitismului, trecând de bariera antisemitismului de factură nazistă: „Antisemitismul nu este totuna cu rasismul și nu este numai o componentă a ideologiilor de tip fascist și totalitar. Este în aceeași măsură, și înainte de apariția ideologiilor, un cod cultural, un complex de prejudecăți și stereotipuri care au generat de-a lungul vremii mituri iraționale ale conspirației și primejdiei evreiești, fantasme ideologice și programe politice, dar și clișee mentale mai rudimentare sau mai sofisticate. Ele au afectat, în grade diferite, cultura europeană, având, în anumite perioade, o pondere în istoria religioasă, politică și intelectuală, cu consecințe directe și tragice asupra istoriei evreilor."[12]

Joachim C. Fest, considera că Hitler a simplificat doctrina elaborată a lui Gobineau până a devenit „utilă din punct de vedere demagogic, și a oferit o serie de explicații plauzibile pentru toate nemulțumirile, anxietățile și crizele scenei contemporane."[13] Pacea umilitoare de la Versaille, amenințarea comunistă, neajunsurile capitalismului, decadența resimțită în arta interbelică au facilitat urcarea pe scenă în 1933 a Adolf Hitler, care a atribuit toate aceste probleme evreului, pe care îl plasează în antiteză cu rasa pură, a arianului. În acest context, istoricii Stelian Boia și Marius Grec constată că Hitler a creat imaginea arianului, "omul de tip nou: sadic, fără milă, un fel de automat care trebuie să execute, fără șovăire, ordinele venite de sus."[14] În 1935, Hitler trece de nivelul discursurilor și boicoturilor antisemite și sunt adoptate Legile de la Nuremberg, primul pachet de legi antisemite, ridicând antisemtismul la nivel de politică de stat. Conținutul Legilor de la Nuremberg era profund umilitor. Everilor li se retrăgea cetățenia, fiind numiți cetățeni de rangul al doilea, căsătoriile evreilor cu neevreii erau interzise, nu mai aveau dreptul la educație în universități, erau concediați, cărțile scrise de ei erau arse. Propaganda îi prezintă ca fiind egoiști, perfizi, murdari fizic și spiritual, ca bacili, lipitori, paraziți, lucru care va justifica extreminarea. [15]Dar, Oișteanu identifică această idee de murdărie a evreului în folclorul multor popoare europene, precum maghiari, cehi, poloni, germani, cu mult înainte de a fi folosită de naziști. Astfel, el dă exemple de câteva astfel de zicale: „Mândru ca evreul de păduchii săi", „Se scarpină ca un evreu", (folclor polonez), „Evreii sunt atât de putrezi că put", „E murdar ca un evreu" (folclor german), „Pute ca un jidan" (folclor maghiar). [16] Nici chiar Steaua galbenă a lui David impusă de naziști spre a fi purtată de către evrei nu este o invenție modernă, Astfel, tot Oișteanu consemnează că cea mai veche atestare documentară a unui semn distinctiv care trebuia folosit de evrei pentru a – i distinge de ceilalți datează din

[10] Kevin Passmore, *Fascism – A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford, 2002, p 109

[11] Anne Frank, *Jurnalui Annei Frank. 12 iunie 1942 – 1 august 1944,* Traducere de Gheorghe Nicolaescu Editura Humanitas, București, 2011, p. 299.

[12] Leon Volovici, *Ideologia națională și „problema evreiască" în România anilor 30*, Editura Humanitas, București, 1995, p. 16.

[13] Joachim C. Fest, *Hitler*, Mariner Books ,2002, p. 210-211.

[14] Stelian – Ioan Boia, Marius Ioan Grec, *op. cit.,* p. 28.

[15] Kevin Passmore, *op. cit.*, p. 111.

[16] Andrei Oișteanu, *op. cit.*, p. 69.

secolul al VII-lea, când califul Omar a decretat necesitatea purtării unui brâu galben de către evrei și a unuia albastru de către creștini.[17]

Nazismul ideologic este suma ideilor preluate de la darwinismul social, rasismul biologic și antisemitismul care frizează nebunia și sadismul. Ca orice ideologie radicală, pentru a prinde la public, avea nevoie de un țap ispășitor, găsit în persoana evreilor. Discursul nazist va impune o opoziție constantă între Dumnezeu și diavolul de evreu, om versus subom și arian versus evreu.

Naționalism și antisemitism în cultura română modernă

Rădăcinile antimesmitismului românesc care vor culmina în Al Doilea Război Modial cu deportările și pogromurile de la Iași și București trebuie căutate la originile statului român modern, obținerea independenței naționale și crearea Romîniei Mari la 1918. De-a lungul celor circa 70 de ani au existat variate forme de antisemitism care și-au găsit apoi deplina manifestare în doctrina cuzistă, în actele de violență ale Mișcării legionare și legile impuse de statul român condus de Ion Antonescu. Hannah Arendt afirma în 1960 că nu este o exagerare „să spunem că România era cea mai antisemită țară a Europei antebelice.[18]

Antisemitismul românesc este strâns legat de naționalismul puternic românesc al secolului al XIX-lea. Naționalismul românesc trebuie înțeles ca luptă pentru formarea statului unitar național și suveranitate națională. Dincolo de aceste aspecte, se va milita constant pe cultul tradiției și a valorilor autohtone și mai ales pentru păstrarea specificului național. România era un stat preponderent rural, cu o cultură patriarhală, orientată spre sat, pe valorile tradiționale. Astfel apare problema minorităților, minoritarii fiind văzuți ca fiind modele negative: maghiarul în Transilvania, rusul în Moldova, dar mai ales grecul, turcul și evreul, percepuți ca un rău suprem.

Odată cu formarea statului român unitar apare pe agenda politică românească problema evreiască în momentul în care se pune în discuție statutul lor. După Congresul de la Berlin din 1879, România este silită să accepte emanciparea evreilor. Dintre cei care se pronunță împotriva acestei emancipări se remarcă Mihail Kogălniceanu, Ion Heliade – Rădulescu, Vasile Alecsandri, Bogdan Petriceicu Hașdeu și chiar Mihai Eminescu. Mihail Kogălniceanu afirma în 1864: „Vă spun domnilor că nu este nici o cestiune mare pentru Moldova decât cestiunea israeliților."[19] Vasile Alecsandri sublinia în 1879, că a respinge încetățenirea evreilor înseamnă, de fapt, „a refuza sinuciderea neamului nostru."[20]

Dincolo de luările de poziție din politică, imaginea negativă, caricaturală a evreului apare frecvent la mari scriitori români. Ei văd în evreu murdăria, necinstea, micimea, trădarea, lăcomia. Astfel, Vasile Alecsandri vorbea astfel în *Iașii în 1844*: „Cele mai multe sunt crâșme proaste ținute de jidovi stremțăroși...Lângă o casă mică și ticăloasă, unde zărești printre geamurile sparte vro duzină de jidovi grămădiți unii peste alții și lucrând într-o atmosferă puturoasă...un locaș mârșav ce-ți însuflă dezgust în care un jidov stremțuros speculează patimile rele" [21]

În articolele sale, Mihai Eminescu se va declara cu totul împotriva acordării unor drepturi evreilor. Pentru a înțelege rolul pe care urmașii l-au acordat lui Eminescu în ceea ce privește poziția sa antisemită, este importantă de înțeles influența lui Eminescu asupra culturii române.

[17] *Ibidem*, p 109

[18] Arendt, Hannah, *Eichmann la Ierusalim, Un raport asupra banalității răului*, Traducere de Mariana Neț, Editura All, București, 1997, p. 208.

[19] Mihail Kogălniceanu, *Cestiunea israelită* înaintea Adunarei Generale României din 1864, *apud* Leon Volovici, *op. cit.*, p. 29.

[20] Vasile Alecsandri, *Moțiunea nerevesioniștilor în cestiunea israelită*, *apud* Leon Volovici, *op. cit.,* p. 29.

[21] Vasile Alecsandri, *Balta – Albă și alte scrieri în proză,* Editura Art, București, 2007, pp. 112 – 113.

Mihai Eminescu reprezintă fără nici o îndoială poetul nepereche. Biografia sa tragică și genialitatea lui creatoare fac din Eminescu un reper important al culturii românești, ideologia sa naționalistă și poziția sa în relație cu evreii fiind folosită ulterior de toate mișcările antisemite. Astfel, Eminescu vorbește astfel de evrei: „...evreul nu merită drepturi nicăiri în Europa, pentru că nu muncește...El e vecinic consumator, niciodată producător...ei sunt o armie economică, o rasă de asociați naturali contra a tot ce nu e evreu."[22] Cu toate acestea, Eminescu însă nu trebuie privit ca un antisemit îndoctrinat. Antisemitismul lui provine din refuzul a tot ce este neromânesc, deși mesajele sale antisemite vor fi manipulate de urmașii săi. Viziunea lui Eminescu este mai degrabă una profund naționalistă, el militând pentru conservarea cât mai aprofundată a elementului autohton.

Vasile Conta, cel mai mare filosof român din a doua jumătate a secolului al XIX-lea va ține un discurs în Parlament care va fi ulterior publicat sub titlul *Chestia evreiască***.** Conta poate fi considerat de fapt adevăratul întemeietor al antisemitismului doctrinar românesc. Criteriile pe care le propune sunt derivate din principiul naționalităților. În viziunea lui Conta, elementul alogen poate fi acceptat doar dacă este de rit creștin și dacă se amestecă prin căsătorii cu cel autohton, dar în cazul evreilor acest fapt nu pare posibil: „Jidanii constituie o națiune distinctă, de toate celelalte națiuni și dușmanii acestora. Mai mult decât atâta: putem zice că jidanii sunt națiunea cea mai bine constituită și cea mai distinctă, din toate națiunile care sunt pe lume."[23] Religia lor este văzută ca o „organizare socială și politică îmbrăcată cu forma religiunei."[24] Conta concluzionează prin tragerea unui semnal de alarmă: „pretudindenea pe unde au trecut au ruinat, au corupt și au ajuns chiar până a nimici poporul în mijlocul cărora au trăit."[25] Conta folosește nu întâmplător cuvântul *jidan*, care are o puternică încărcătură peiorativă, chiar și în zilele noastre.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea se dezvoltă conceptul de românism, ca parte a ideologiei naționale și naționaliste. În viziunea lui Volovici românismul exprimă „sentimentul apartenenței la națiunea română, fixează notele etnice, considerate a fi specifice românești, o sumă de calități înnăscute și întărite apoi de tradiție, obiceiuri, religie, de o istorie comună".[26] Bogdan Petriceicu – Hasdeu este cel care înființează societatea „Românismul" și în cadrul acestei societăți editează publicația *Foaia societății românismul*. Societatea va avea o puternică tendință xenofobă, accentuată în anii celui de Al Doilea Război Mondial. Constatin Stere, ideologul poporanismului, va aduce în prim plan în studiul său *Social – democratism sau poporanism* un alt fel de antisemitism, mai puțin zgomotos, fără excese. Spre deosebire de alți teoreticieni ai antisemitismului, Stere subliniază că evreii sunt „o piedică pentru dezvoltarea noastră normală"[27] datorită calităților lor. Stere pune problema din punct de vedere social, nu religios sau rasist**.** Evreii constituie clasa de mijloc, formată din imigranți, care are o consecință nefastă asupra dezvoltării țării: evreii reprezintă „capitalismul vagabond...de camătă...care nu are rol progresiv, creator, revoluționar". [28]

În 1910 ia naștere Partidul Național Democratic al cărui program este axat pe o politică antisemită. Membrii fondatori ai partidului sunt Nicolae Iorga și A. C. Cuza. Nicolae Iorga este un reprezentant de marcă al naționalismului românesc, nefiind impregnat de un antisemitism

[22] Mihai Eminescu, *Opere*, *apud* Leon Volovici, *op. cit.,* pp. 33 – 34.
[23] Vasile Conta, *Opere complecte*, *apud* Leon Volovici, *op. cit*, p. 35.
[24] *Ibidem*, p 35
[25] *Ibidem*, pp. 33 -34.
[26] Leon Volovici, *op. cit.,* p. 36.
[27] Costantin Stere, *Social – democratism sau poporanism*, *apud* Leon Volovici, *op. cit.*, p. 56.
[28] *Ibidem*, p. 57.

doctrinar. După 1922, Iorga se va delimita clar de Cuza, având grijă de a nu fi confundat ca viziune politică cu A. C. Cuza. În discursul său de la Academia Română din 1911, Iorga a subliniat importanța forțelor naționale în dezvoltarea unui popor. De fapt, antisemitismul lui Iorga este mai mult un atac a tot ce nu este românesc, el nu este adeptul măsurilor extreme. El recunoaște că evreii au în Țările Române o istorie și și-au adus contribuția la dezvoltarea culturii românești, dar sunt primejdioși prin număr și forță social – economică.

Chiar dacă în timp, tonul lui s-a mai domolit, delimitându-se de orice soluție care implică violența, în 1937 Iorga publică în lucrarea *Iudaica*, o chemare la arme împotriva evreilor. Pe un ton agresiv, Nicolae Iorga remarca: evreii „...lucrează ca să aibă tot pentru ei, ca națiе năvălitoare, cât mai mult. Până și în profesiunile libere, până și în învățământ, în știință, în literatură, ca avocați, ca medici, ca arhitecți, ca profesori, tot mai mulți, cu filologii, cu filosofii, cu ziariștii, cu poeții, cu criticile lor, ei ne dau pur și simplu afară din țara noastră...să ne recucerim cele ce le-am pierdut!”[29]

A.C. Cuza este antisemitul cel mai virulent pe care l-a dat spațiul românesc. La început alături de Nicolae Iorga, ulterior, când acesta din urmă se va delimita clar de extremismul lui Cuza, alături de Paulescu, Cuza va forma în 1923 Liga Apărării Naționale Creștine (LANC), o formațiune de factură fascistă, având ca emblemă politică svastica.

A. C Cuza, un intelectual mediocru, acuzat de plagiat, își întemeiază întreaga sa activitate politică pe ideile antisemite. În viziunea sa, evreul este descris astfel: „Străin ca rasă...jidanii tind să ne înlocuiască în țările române. Aici dar nu mai este vorba dee o invazie trecătoare, ci de o adevărată cucerire, de o luptă pe viață și pe moarte între două neamuri deosebite, dintre cari unul, evreul, nimicește pe celălalt, pe român."[30] Cuza va cere ulterior legi de protecție a muncii naționale, care prefigurează oarecum Legile de la Nuremberg. În 1922, în cadrul revistei *Apărarea Națională*, Cuza devine doctrinarul unei științe a antisemitismului. Știința antisemitismului lui Cuza are ca obiect iudaismul ca problemă socială, fiind rezultatul unei îmbinări între mai multe științe, precum antropologia, teologia, politica, economia politică, filosofia, tratate și înțelese în manieră proprie pentru a servi scopului final, adică explicarea tarele și problemelor provocate de evrei.

Mai târziu, Cuza va de el însuși definiția cuzismului: „cuzismul este un antisemitism special – nu e doar antisemitism, lupta împotriva jidanilor – ci doctrina naționalist creștină în general.”[31] Antisemitismul lui Cuza era unul extrem, negându-se orice contribuție evreiască la civilizația lumii, Cuza cerând chiar nerecunoașterea Vechiului Testament de către Biserica Ortodoxă Română. Partidul său, Liga Apărării Național – Creștine, va demonstra un caracter antisemit radical, și își propune chiar din primele zile ale existenței sale anularea drepturilor politice ale evreilor, expulzarea celor intrați în țară după 1914, scoaterea evreilor din armată și din funcțiile publice. Deviza partidului este: România românilor. [32] Programul lui Cuza și al LANC este unul clar și violent antisemit, incluzând numerus clausus, segregarea sistemului de învățământ, eliminarea evreilor din administrație, deportarea lor din orașe, astel silindu-i în cele din urnă să emigreze.

[29] Nicolae Iorga, *Iudaica*, *apud*, Elie Wiesel et al, *Comisia Internațională pentru studierea Holocaustului în România: Raport final*, Editura Polirom, Iași, 2004, p. 28.
[30] A. C. Cuza, *Meseriașul român*, *apud* Leon Volovici, *op.cit.*, p. 44.
[31] Carol Iancu, *Evreii din România: de la emancipare la marginalizare: 1919 – 1938*, Ed Hasefer, București, 2000, p. 165.
[32] Leon Volovici, *op. cit.,* p. 47.

Nicolae C. Paulescu, un alt adept al cuzismului și vicepreședinte al LANC, a publicat o serie de lucrări antisemite, antisemitismul lui fiind unul eminamente de origine religioasă: *Sinagoga și Biserica față de pacificarea omenirii* sau *Tălmăcirea Apocalipsului. Soarta viitoare a jidănimii.* Astfel, Paulescu vedea în felul următor problema: „Creștinismul dumnezeiesc, abia născut, a găsit în jidănismul diavolesc un formidabil potrivnic – și lupte uriașe pe viață și pe moarte între acești dușmani neîmpăcați durează, întreținându-se din ce în ce, de aproape 2000 de ani".[33]

1935 LANC va fuziona cu Partidul Național Agrar formând un nou partid numit Partidul Național Creștin. Odată ajunși la guvernare, guvernul Goga – Cuza va vota prima legislație antisemită în urma căruia un mare număr de evrei își pierdeau cetățenia română. Jurnaliștii evrei au fost lipsiți de acreditări de presă iar ziarele în cadrul cărora activau au fost închise. Evreii au fost înlăturați din teatre, li s-a interzis vânzarea anumitor produse sau să angajeze servitoare românce.

Antisemitismul escaladează și el odată cu venirea la putere în Germania a naziștilor. Astfel, au loc loc crime și devastări ale cartierelor evreiești. După 1933, are loc o creștere a manifestărilor antisemite, acestea devenind un fapt aproape cotidian în ziarele evreiești ale vremii. În 1938, omul politic Octavian Goga milita pentru deportarea evreilor în Madagascar, într-un convoi supravegheat de nave militare ale Ligii Națiunilor, care ar fi făcut imposibilă orice scăpare a vreunui evreu. Teoreticianul Gărzii de Fier, Traian Herseni, adoptă lozinca aparținând lui Constantin Papanace: Desiudaizare, desțiganizare, desfanariotizare[34] (trad. n). Într-o cuvântare, același Octavian Goga remarca: „Este, domnilor, cred eu, un sentiment penibil constatarea după 15 ani de țară românească – care s-a născut din sânge, din visuri, din lacrimi – pe care o face poporul nostru, că nu este stăpân la el acasă...Noi suntem în țara noastră oarecum puși la o parte". [35]

Garda de Fier, sau Legiunea Arhanghelului Mihail, a dus antisemitismul pe culmile violenței. Deși inițial s-a bucurat de o susținere limitată tocmai datorită violenței promovate, treptat aderă la ideile lor intelectuali precum Goga, Nichifor Crainic, apoi chiar Mircea Eliade, Emil Cioran sau Nae Ionescu, lumea intelectuală bună a perioadei interbelice. Acești oameni de cultură au văzut în Mișcarea Legionară promisiunea atrăgătoare a unei mișcări naționale. Tânăra generație de filosofi și învățați, dezamăgită de neîndeplinirea speranțelor făurite o dată cu nașterea României Mari, de problemele nerezolvate de Rege, s-a îndreptat spre Mișcarea Legionară, în scopul găsirii reînvierii naționale. Acești gânditori au adoptat limbajul antisemit radical în contextul intelectual numit românism. Astfel, Nae Ionescu scria: „Creștinii și evreii - două corpuri străine unui altuia - care nu pot fuziona într-o sinteză decât...prin dispariția unuia dintre ele."[36]

Nichifor Crainic este considerat principalul animator și teoretician al curentelor tradiționaliste ale autohtonismului, ortodoxismului, gândirismului. Totuși, deși elogiat de Codreanu, Crainic a stat departe de Gardă în ccea ce privește politicul. De această mișcare se leagă mesianimul național promovat și de Hitler în Germania și crearea unui om nou, care personifică spiritul mișcării: „Legionarismul a introdus din nou în România bucuria și pedagogia

[33] Horia Bozdoghină, *Antisemitismul lui A. C. Cuza în politica românească*, Institutul Elie Wiesel, Editura Curtea Veche Publishing, București, 2012, p. 182.

[34] Cf., David S., Charles, H, *The world reacts to the Holocaust*, The Johns Hopkins University Press, 1996, p. 230.

[35] Horia Bozdoghină, *op cit.,* pp. 210 – 211.

[36] Nae Ionescu, *Prefață* la Mihail Sebastian *De două mii de ani…*, *Cum am devenit huligan*, Ed. Litera, București 2020, p. 27.

luptei cinstite, pe față...Promovarea bărbăției și a spiritului ofensiv – valori europene, aristocratice, a adus după sine o altă prefacere a sufletului tinerei generații românești. A creat conștiința unei misiuni istorice, sentimentul că ne-am născut ca să împlinim o revoluție unică în istoria neamului...Dar în această aristocrație legionară care se naște, reînvie Evul Mediu românesc; conștiința misiunii istorice, vrednicia și bărbăția, disprețul și indiferența față de neputincioși, canalii și băieți deștepți."[37]

Predomină elimentul religios în toate aceste discursuri, curente și idei, dar este vorba de un religiozitate naționalistă, definită ca aparținând celor mai profunde sentimente autohtone. Nichifor Crainic în articolul *Ortodoxie și etnocrație* teoretiza astfel ideile care redefineau noul naționalism și necesitatea de noi repere morale și spirituale în cultură: „Termenul de etnic,, cu semnificația de specific etnic, imprimat în toate felurile de manifestare ale neamului ca o pecetie a proprietăților lui originale, a fost pus în marea circulație literară de 16 ani încoace de revista *Gândirea*, ca și termenul de autohtonism, tradiționalism, ortodoxie, spiritualitate și atâtea altele, devenite bunuri comune ale graiului naționalist curent."[38]

În 1938 aderă la Garda de Fier filosoful Nae Ionescu, care strânge în jurul său o întreagă pleiadă de tineri intelectuali printre care cei mai de seamă sunt fără îndoială Mircea Eliade și Emil Cioran. Într-o perioadă tulbure și plină de contradicții, acești tineri se întorc la mituri, la explorarea inconștientului, a iraționalului, unii afirmându-și deschis admirația pentru Hitler și ideile lui care promovau victoria misticului asupra criticului, Emil Cioran mărturisind: „Nu există om politic în lumea de astăzi care să îmi inspire o simpatie și o admirație mai mare decât Hitler. Mistica Fuhrer-ului în Germania este pe deplin justificată. Discursurile lui sunt străbătute de un pathos și o frenezie, ce numai viziunile unui spirit profetic le pot atinge...Hitler a turnat o pasiune de foc în luptele politice și a dinamizat cu un suflu mesianic un întreg domeniu de valori pe care raționalismul democratic le-a făcut doar plate și triviale. Cu toții avem nevoie de o mistică, fiindcă suntem cu toții sătui de atâtea adevăruri, din care nu țâșnesc flăcări."[39] Mircea Eliade găsește în noile formule propuse de Corneliu Zelea Codreanu tocmai întoarcerea la Dumnezeu, la mistic, la spiritul primar: „Un conducător politic al tinerimii spunea că scopul mișcării sale este de a împăca România cu Dumnezeu. Iată o formulă mesianică...căci împăcarea României cu Dumnezeu înseamnă în primul rând o răsturnare de valori, un primat net al spiritualului, o invitație la creație și la viața spirituală."[40]

Mihail Sebastian scrie *De două mii de ani*, carte aflată la hotarul dintre ficțiune și jurnal, fiind o confesiune dureroasă a unui tânăr intelectual evreu ce încearcă să își găsească locul în societatea românească interbelică. În paginile romanului recunoaștem personaje preluate din viața reală, acest lucru oferind și mai multă autenticitate confesiunii tragice. De fapt, întrebarea esențială care își caută răspunsul pe tot parcursul cărții este: „Ce înseamnă să fii evreu?". Concluzia referitoare la soarta evreului este una tragică: dacă la 1300 aveam un antisemitism religios, în perioada interbelică antisemitismul este ridicat la rang de politică de stat, iar poate peste 100 de ani va fi vorba de un antisemtism economic, dar antisemitismul va exista întotdeauna: „Două mii de ani nu se pot totuși suprima cu o plecare. Ar trebui uitați, rana lor arsă cu fierul, melancolia lor retezată cu coasa. Sunt însă cu adevărat prea mulți pentru a ne rupe de ei. Trăim mereu cu amintirea lor tulbure, venind de departe și mărginind cu un cerc de negură orizonturile viitoare. Foarte rar, străbate prin ceața lor o lumină dintr-o istorie de arme, de

[37] Mircea Eliade, *Criza românismului?, apud* Leon Volovici, *op. cit.,* p. 109.
[38] Nichifor Crainic, *Ortodoxie și etnocrație*, *apud* Leon Volovici, *op. cit.*, p. 99.
[39] Emil Cioran, *Impresii din Munchen. Hitler în conștiința germană*, *apud* Leon Volovici, *op. cit..*, p. 97.
[40] Leon Volovici, *op. cit.,* p. 98.

victorii, de regate. Se mai poate face cu atâta lucru o istorie?"[41] *Prefața* scrisă de Nae Ionescu va isca mari polemici în epocă, acesta fiind, la momentul apariției romanului, un susținător al extremei drepte, al Gărzii de Fier, al naționalismului creștin ortodox. El susține că eternul conflict dintre creștini și iudei nu poate fi niciodată reconciliat. Întrebarea retorică din final sintetizeaza perfect acest conflict etern care în viziunea contemporanilor nu cunoaște împăcare, personajul – scriitor fiind condamnat la înstrăinare eternă prin prisma originii sale: "Eu însă nu pot face nimic pentru tine. Pentru că eu știu că Mesia acela nu va veni. Mesia a venit, Iosef Hechter – şi tu nu l-ai cunoscut. Atât ţi se cerea în schimbul tuturor bunătăţilor pe care Dumnezeu le-a avut pentru tine: să veghezi. Şi nu ai vegheat. Sau nu ai văzut – pentru că orgoliul ţi-a pus solzi pe ochi.... Iosef Hechter, nu simți că te cuprinde frigul și întunericul?"[42].

În perioada 1940 – 1942 România adoptă peste 100 de legi și decrete antisemite. *Raportul Comisiei pentru studierea Holocaustului în România* aprecia că legislația antievreiască a segregat populația evreiască de ceilalți cetățeni români, urmând eliminarea lor fizică prin pogromurile din Iași (1941), București (1941) și deportările către Transnistria. Antonescu îi scria într-o scrisoase fratelui lui, Mihai: „Trebuie să se înțeleagă de toți că nu este lupta cu slavii ci cu evreii. Este o luptă pe viață și pe moarte. Ori învingem noi și lumea se va purifica, ori învinș ei și devenim sclavii lor...Și războiul, în general, și luptele de la Odessa în special, au făcut cu prisosință dovada că Satana este evreul".[43] Demn de remarcat este că România, unul dintre principalii aliați ai Germaniei naziste, a fost „singurul care a generat o politică autonomă de ucidere în masă directă a evreilor".[44]

Comisia pentru studierea Holocaustului în România a stabilit că, în ciuda adâncului antisemitism manifestat de Garda de Fier, această mișcare fusese interzisă în momentul în care majoritatea crimelor au avut loc. Responsabilitatea directă pentru Holocaustul din România aparține exclusiv statului român condus de Antonescu. [45]

Concluzii

Antisemistismul românesc nu poate fi scos din cadrul mai larg al antisemitismului european care domină cea mai neagră pagină a istoriei moderne. Totuși, antisemtismul românesc are un caracter religios, aparte, naționalist, ortodoxist dus până la misticism. Nimic nu scuză însă legile antisemite, deportarea, eliminarea fizică a unei populații, care, chiar dacă nu a cunoscut măsura Holocaustului înfăptuit de nemți, totuși a existat. Volovoci apreciază că „urâtul care se desfășura în țara noastră atunci nu era decât un fragment dintr-o urâțenie a Europei, care cuprinsese nu numai Germani și Italia, ci și țări precum Franța.[46] La sfârșitul anului 1945, marea majoritate a evreilor europeni pierise. Murise în unul din lagărele morții, gazat, sau pur și simplu din lipsa de hrană, de boală sau încercând să scape. Unul dintre supraviețuitori, Zvi Kopolovich mărturisea: "Și așa, în câteva luni, mi-am pierdut tatăl, fratele și mama. Sunt singurul supraviețuitor. Asta e ceea ce ne-au făcut nemții, și aceste lucruri nu trebuie uitate. Pe de altă

[41] Mihail Sebastian, *De două mii de ani…*,; *Cum am devenit huligan*, cu o Prefaţă de Nae Ionescu Ed. Litera, București 2020, p. 291.
[42] Nae Ionescu, *op. cit.*, p. 31.
[43] Elie Wiesel et al, *op. cit.,* p. 248.
[44] Timothy Snyder, *Pământul negru, Holocaustul ca istorie și avertisment, Editura Humanitas*, Traducere din engleză de Adina Avramescu, București, 2018, p. 250.
[45] Elie Wiesel et al, *op. cit.,* p. 388.
[46] Leon Volovici, *op.cit.,*p. 10.

parte ne-am avut răzbunarea: supraviețuitorii au fost capabili să aibă familii minunate. Aceasta este răzbunarea și consolarea noastră."[47]

Bibliografie

Bibliografia operei

1. Alecsandri, Vasile, *Balta – Albă și alte scrieri în proză, Editura Art, București, 2007*

2.Frank, Anne, *Jurnalui Annei Frank. 12 iunie 1942 – 1 august 1944*, Traducere de Gheorghe Nicolaescu, Editura Humanitas, București, 2011

3. Sebastian, Mihail, *De două mii de ani…*,; *Cum am devenit huligan*, cu o prefaţă de Nae Ionescu , Ed. Litera, București 2020

Bibliografia critică

1. Arendt, Hannah, *Eichmann la Ierusalim, Un raport asupra banalității răului,* Traducere de Mariana Neț, Editura All, București, 1997

2. Arendt, Hannah, *Originile totalitarismului*, Traducere din engleză de Ion Dur și Mircea Ivănescu, Editura Humanitas, București, 2014

3. Besançon, Alain, *Nenorocirea secolului, Despre comunism, nazism și unicitatea „Șoah"-ului*, Traducere de Mona Antohi, Editura Humanitas, București, 2015

4. Boia, Stelian – Ioan, Grec, Marius Ioan , *O istorie a holocaustului euroepean. Cazul României*, "Vasile Goldiș" University Press, Arad, 2006

5. Bozdoghină, Horia , *Antisemitismul lui A. C. Cuza în politica românească*, Institutul Elie Wiesel, Editura Curtea Veche Publishing, București, 2012

6. Fest, Joachim C., *Hitler*, Mariner Books, 2002

7. Hilberg, Raul, *The destruction of the European Jews*, Quadrangle books, Chicago, 1961

8. Iancu, Carol, *Evreii din România: de la emancipare la marginalizare: 1919 – 1938*, Ed Hasefer, București, 2000

9. Ionescu, Nae, *Prefață* la Mihail Sebastian, *De două mii de ani…*,; *Cum am devenit huligan*,, Ed. Litera, București 2020

10. Michel, Henri, *Al Doilea Război Mondial*, Ed Corint, București, 2000

11. Milza, Pierre, Berstein, Serge, *Istoria secolului XX, vol I, 'Sfârșitul lumii Europene' 1900 – 1945*, Traducere de Cristian Marius Ioan, Editura All, București, 1998

12. Oișteanu, Andrei, *Imaginea evreului în cultura română*, Editura Humanitas, București, 2001

13. Passmore, Kevin, *Fascism – A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford, 2002

14. Schlesak, Dieter, *Capesius, farmacistul de la Auschwitz*, Traducere de Cosmin Dragoste, Editura Polirom, Iași, 2021

15. Snyder, Timothy, *Pământul negru. Holocaustul ca istorie și avertisment*, Traducere din engleză de Adina Avramescu, Editura Humanitas, București, 2018

14. Volovici, *Leon, Ideologia națională și "problema evreiască" în România anilor 30*, Editura Humanitas, București, 1995,

[47] https://www.yadvashem.org/holocaust/about.html#learnmore (accesat la 1.12.2021)

15. Wiesel, Elie, et al, *Comisia Internațională pentru studdierea Holocaustului în România: Raport final*, Ed Polirom, Iași, 2004

16. Wyman, David S., Charles, H, *The world reacts to the Holocaust*, The Johns Hopkins University Press, 1996

Surse web

1. https://www.yadvashem.org/holocaust/about.html#learnmore

HERMENEUTICAL CONSIDERATIONS. DECIPHERING THE HIDDEN MEANING IN THE APPARENT SENSE

Ciprian Claudiu Ciula

PhD Student, UMFST Târgu Mureș

Abstract: As man undergoes a self-interrogation to the same extent he comes to discover himself and to be part of a new creation. The new space conquered by the opening of the being as an act of knowledge, puts as the foreground - in the stage of understanding, the unspoken claimant. Any settlement in a fixed reality does nothing but remove the newly created stage, thus reducing the revealing act from what we call beyond to what we say here. The utterances become through the pregnancy and the certainty of the meaning a confusion in the question-opening; nothing satisfies the question less than the answer. The hermeneutic act is a new creation and a re-settlement of the new in the new creation, having as a sense of settlement the opening towards a continuous creation. As an event, it is imposed by the need to understand the essential relation to the other, different from us and completely intimate through the comprehension that the reception of the other gives us.

Keywords: literary hermeneutics, the settlement of the agreement, comprehension, transient meaning

Pe măsură ce omul se supune unei auto-interogații în aceeași măsură ajunge să se descopere și să fie parte a unei *noi creații.* Noul spațiu cucerit prin deschiderea ființei ca act de cunoaștere, pune ca prim plan – în treaptă de înțelegere, *ne-rostitul* revendicator. Orice așezare într-o realitate fixă[1] nu face altceva decât să înlăture treapta nou creată, reducând astfel actul revelator din ceea ce numim *dincolo* la ceea ce rostim *aici*. Rostirile devin prin pregnanța și certitudinea sensului o confuzie în întrebarea-deschidere; nimic nu mulțumește mai puțin întrebarea decât răspunsul.

Actul hermeneutic este o *creație nouă* și o re-așezare *a celor noi* în noua creație, având ca sens al așezării deschiderea spre o creație continuă. Ca eveniment se impune prin nevoia de a înțelege raportarea esențială la celălalt, diferit de noi și întru totul intim prin cuprinderea ce ne-o dă *primirea celuilalt.* Acest *ceva străin,* cum îl numea Friedrich Schleiermacher, îndeamnă înțelegerea spre deschidere și explorare a cuvântului celuilalt, a expresiilor și reprezentărilor sale, creând astfel *noul spațiu* al întâlnirii. Conștientizarea[2] aspectelor ce își fac simțită prezența în

[1] „Nu ar avea niciun sens, dacă ființa ar fi concepută ca înzestrată cu o existență în sine, ca și natura", (Gabriel Marcel, *Omul problematic,* Biblioteca Apostrof, Cluj Napoca, 1998, p. 36). Omul se miră de sine însuși și constată că nu se poate cunoaște pe sine, are intuiția dezamăgirii sale și a capacității infinite de înaintare în cunoaștere și ființă. Omul este *imago Dei* și prin faptul că este *ascuns* (hypokekrymmenon) ca și El. (vezi Jean-Luc Marion, *Certitudini negative,* Editura Deisis, Sibiu 2013, p. 72).

[2] „Până și ființele lipsite de rațiune trăiesc și simt, calitatea cea mai remarcabilă a sufletului omenesc nu constă în aceea că percepe lucrurile sensibile, ci în aceea că le judecă", (Augustinus, *De vera religione,* trad. Cristian Bejan, Editura Humanitas, București, 2007, p. 116). Ca subiectivitate, conștiința este o transcendență, „prin aceea că transcende pentru a atinge un obiect și se epuizează în însăși această punere: tot ceea ce există ca intenție în conștiința mea actuală este dirijat către exterior" (Jean-Paul Sartre, *Ființa și neantul,* trad. Adriana Neacși, Paralela 45, Pitești, 2004, p. 17).

acest eveniment al întâlnirii cu celălalt, fac posibil actul hermeneutic. Prin urmare putem spune că ceea ce derivă din această întâlnire, a două lumi relativ de sine stătătoare și autonome, reprezintă *câștigul* hermeneutic. Aceeași situație o întâlnim și în raportarea la sacru: dacă *Cel de cunoscut* și cel ce se cunoaște prin Cel de cunoscut nu ar suferi această mișcare (ex-centrică sens acordat de Max Scheler) de ieșire din sine sau ale sale, nu am putea vorbi nici de întâlnire ca eveniment hermeneutic și bineînțeles nici de urcare, ca treaptă a unei realități noi în scara înțelegerii-trăitoare. În acest sens susținem ideea că actul hermeneutic este un eveniment creator, ce se creează și creează în același timp, atât ca realitate istorică prin textul rezultat cât și ca noutate apofatică prin paradoxul creat în hermeneut', și anume - hermeneutul devine atât cel creator cât și spațiu al creației, *reconfigurând așezarea sa în raport cu ceea ce este pentru a fi*.

Gândirea omului instituie în mod necesar și spontan pe celălalt. Acest act ia ființă pe coordonatele primitor-dar-dăruitor într-o schimbare permanentă a statutului celor doi (poet - hermeneut) între primitor, dar și dăruitor. Deșertarea de sine, spre *ceea ce este mai adânc în noi înșine,* ca act de primire a celui dăruit prin darul său – poetul, ne pune în situația de a ne conștientiza limitele[3] de primitor al darului, dar și posibilitățile de valorizare a darului, reașezând darul pe altă treaptă decât cea inițială. Și astfel, primirea *a ceea ce era străin* devine forma intimă a ceea ce ne-a cuprins urcându-ne din primitor în dăruitor al noului dar către cel ce ne-a dăruit întâlnirea. Darul de la început – întâlnirea cu textul, rămâne o mărturie continuă a limitării sau asumării noii creații în care ne-am născut, în acest plan hermeneutic.

Onestitatea[4] goală a celor ce dezvăluie și mărturisesc doar o direcție (cea față de text) în evenimentul hermeneutic, produce efecte clare în cei care refuză atitudinea autonomă prin absența celui ce e prezent în textul său[5], pentru că renunță la conștientizarea ambivalentului cunoașterii lor și, în același timp, a misterului său, își abandonează și viitorul posibil al întâlnirii. Așa precum miturile au devenit la un moment dat modele de inspirație pentru mulți scriitori, Claude Lévi-Strauss descriindu-le ca fiind *tipare fundamentale ale imaginarului*, tot astfel *părăsirea* sensului aduce tranzitoriul, fugitivul, contingentul în abordarea hermeneutică.

Omul modern își definește ființarea prin percepții pe care el însuși le poate repeta și verifica. În cazul lui Descartes, cunoașterea a *ceea ce este înțeles*, este dependentă de cunoașterea a *ceea ce prin care* [altceva] *este înțeles* – adică realitatea obiectivă a ideii. Ceea ce se repetă primește validitatea prezenței dincolo de orice nevoie a întâlnirii și consumării ca act al înțelegerii-trăitoare. Putem spune că ceea ce este absent (în ființare) e mai prezent decât ceea ce este prezent în ființă dar absent în căutare. Și astfel putem deduce un prag pe care hermeneutica nu îl poate trece, și anume, absenta-prezență în ființare și prezența-absentă în ființă. Cu alte cuvinte ceea ce rămâne în discursul istoric al interpretării se așează în afara posibilităților pe care universul interior cucerit de Logos le poate crea. Actul hermeneutic reprezintă întâlnirea cea mai intimă între sens și hierofania Cuvântului.

Aceeași realitate a textului se re-creează prin înnoirea pe care Logosul o așează ca temei

[3] Heidegger arată că libertatea este temeiul existenței „*Ființa există doar în sfera faptului-de-a-fi-temei, propriu transcendenței*" (Otto Pöggeler, *Drumul gândirii lui Heidegger*, Editura Humanitas, București, 1998, p. 77), astfel „*libertatea este temeiul temeiului*" (Martin Heidegger, *Despre esența temeiului*, în vol „Repere pe drumul gândirii", Editura Politică, București, 1988, p. 120).

[4] A spune că adevărul este Principiul existenței înseamnă a spune că este „un primum care ne posedă și către care tinde căutarea omului" (Gianfranco Ravasi, *Întrebări privitoare la credință*, Editura Humanitas, București, 2011, p. 65). Cuvântul pe care nu l-am imaginat și care poate fi fundamentul vieții noastre tocmai pentru că ne precede propria noastră gândire... unde gândirea noastră eșuează e trimis Cuvântul sau *Gândul etern*.

[5] „Înțelegerea faptului că ființa nu poate fi nicicând explicată prin ființare, ci este de fiecare dată deja transcedentalul pentru orice ființare", (Martin Heidegger, *Ființă și timp,* Editura Humanitas, București, 2002, p. 279);

în text pentru cel ce se face părtaș întâlnirii (hermeneutul). Am putea spune că asistăm la un ospăț anamnetic în care cel ce s-a lăsat pătruns de Cuvânt primește în casa textului său pe cel ce s-a învrednicit prin Logos de o chemare la înnoire; o înnoire a așezării și a cuprinderii celor ce sunt prezente, și în același timp de dorit a se ivi, în text. Timpul (întâlnirii) devine o cale de re-manifestare intimă a întâlnirii poet-Cuvânt dar și o re-găsire în Logos a celui ce a trăit întâlnirea și care devine un mărturisitor (prin înnoirea dată de Logos) al acestei hierofanii. Se impune astfel a înțelege importanța redescoperirii ordinii descoperirii, acea cronologie a evidențelor și a evidențierii în relație, de care vorbea Ricoeur. Limbajul rămâne situat în plan de ambiguitate, în raport cu evidențele înțelegerii-trăitoare, astfel încât riscăm – dincolo de evidențierile ce apar în relația poet-Logos, să ne aflăm într-o cunoaștere falsă. *Urmele sacre* reprezintă reperul ce descoperă acest nelimitat, care este lipsit de orice derivare sau construcție prin compoziție cu elementele lumii.

Ce interpretăm prin urmare? Tocmai nivelurile de semnificație implicate (ascunse şi totodată deschise) în semnificația literală. Interpretarea este deci *activitatea gândirii care constă în descifrarea sensului ascuns în sensul aparent*[6]. Există un corespondent între *sensul ascuns* și *semnul discret* fixat într-o anumită formă, selectată dintr-un inventar limitat? Semnele continue ar fi în mod necesar *iconice* – forma lor reprezentând sub un anumit raport semnificația asociată –, pe când semnele discrete ar fi tot cu necesitate arbitrare, datorită faptului că nu există o corespondență analogică naturală între forma și semnificația acestora. *Ce face gândirea interpretativă?* Pătrunde prin aparența sensului literal, dincolo de ea, pentru a se confrunta cu apariția sensului spiritual. Doar astfel simbolul își oferă semnificativitatea[7].

Există interpretare acolo unde există sens multiplu și doar în interpretare este manifestă pluralitatea sensurilor. Nu depășim planul lingvistic decât pentru a avea acces la planul ontologic; fără să rămânem captivi ai limbajului, trebuie să-l înrădăcinăm în singurul temei care îl face cu putință: în ființa ce rostește și se rostește. În sensul tezei lui Wittgenstein cum că semnificația unui cuvânt este rolul pe care acesta îl joacă în *calculul limbii* sau folosirea acestuia în cadrul limbii, am putea afirma că simbolurile sunt semne care *condensează* practici ale reflecției. Rolul reflecției, ca etapă intermediară, este să facă legătura dintre comprehensiunea semnelor și comprehensiunea de sine, altfel spus dintre semantică (disciplină lingvistică) și existență (ontologie). Comprehensiunea de sine ca stare de tensiune a ființării asigură o actualizare demersului interpretării prin prezența semnificațiilor în propria noastră *prezență.* Astfel că, afirmă Ricœur, comprehensiunea este de fapt *comprehensiune de sine prin ocolul comprehensiunii celuilalt*, al alterității textului. Paul Watzlawick, în lucrarea *How Real is Real*[8], afirma - realitatea comună ce ne atinge pe toți face posibilă atingerea celuilalt prin comunicare (de sens). O realitate cu totul distinctă de *realitatea unică* aflată dincolo de orice contingență, dar care în planul comunicării (de sens) introduce *posibilul* (de sens) mai mult decât justificarea (de sens). Între cel ce deschide posibilitățile apariției sensului (poetul) și cel ce dă sensului posibilitatea deschiderii lui (creatorul-receptiv - hermeneutul) se așează congruența situațiilor ființiale, întrucât se ancorează în aceeași universalitate a ființei. Funcția semnificației este de a spune și, în cele din urmă, de a arăta direcția spre care tinde raportarea la sens. Este de fapt problema sensului multiplu prin care Ricœur înțelege *un anumit efect de sens, după care o*

[6] Dorin Ștefănescu, *Probleme ale interpretării,* col. „Studii", Editura Universității „Petru Maior", Târgu-Mureș, 2011, p. 15.
[7] *Ibidem.*
[8] Paul Watzlawick, *How Real is Real. Confusion, Disinformation, Communication*, Vintage Books, New York, 1977.

expresie, semnificând un lucru, semnifică în același timp alt lucru, fără a înceta să-l semnifice pe cel dintâi[9]. Dublul sens, spune Ricœur, este aici detectorul unei poziții în ființă, căci ajută ființa să se poziționeze în adevărul concret al existenței. Diferită față de *lume* care are doar existență, *realitatea* nu există dincolo de discurs (de expunerea sensului și expunerea față de sens) și limbă. Și această realitate o numește fenomenologia *lumea vieții* (Lebenswelt), care nu este un set (cumulativ) de fapte, ci acel loc pe care omul îl locuiește în măsura în care îl constituie ca rețea de semnificații ce o compun. De aceea, „simbolismul implică deschiderea limbajului spre altceva[10]. Or această deschidere dincolo de limbaj, dar prin limbaj, este o spunere, o rostire. Iar spunerea este o arătare, putere ce descoperă, ce manifestă, ce aduce la lumină o ascundere. Chiar dacă e vorba de o spunere, în momentul în care limbajul spune mai mult decât pe sine însuși, în momentul când arată mai mult decât spune, în momentul însuși al arătării, limbajul tace în fața a ceea ce spune. Or tăcerea lui este chiar arătarea ce se rostește. Prin structura sensului dublu, simbolismul revelează echivocitatea ființei: ființa se spune în feluri diferite. Rațiunea de a fi a simbolismului este prin urmare aceea de a deschide multiplicitatea sensului spre echivocitatea ființei"[11].

Afirmăm că doar o așezare idolatră în cuvânt poate închide orice posibilitate de manifestare a Logosului,' dincolo de timp în - *casa inimii poetului* – text[12]. Bucuria textului rămâne un privilegiu pe care uneori cei atinși de Cuvânt îl trăiesc. Între *căutările-așteptări* și zadarnica încercare de a cuprinde Cuvântul în concept se așează parcă timpul ca martor al întâlnirii sau ca *cel ce pune uitarea* peste mărturia întâlnirii. Cuvântul rămâne acel numitor comun al tuturor sensurilor ce deschiderile posibile ale textului ni le propun.

Este interpretabil numai ceea ce nu are un sens stabil, afirma Gadamer în lucrarea *Actualitatea frumosului* fiind deci lipsit de precizie[13]. Ambiguitatea inepuizabilă ce o propune ca *for de început creator* poezia, în actul hermeneutic, impune înțelegerea unei ne-conceptualizări a cuprinderii de sens. Echivocitatea cuvântului poetic își află demnitatea în faptul de a corespunde integral echivocității ființei umane. Poezia este o re-așezarea vie pe scara înțelegerii și asumării de sens, ca formă continuă de creație posibilă în/prin noi sensuri, ce descoperă o creație nouă și nu modul de a cuprinde prin gândire ceea ce poetul intenționează. O intenție de sens ce revendică existența sensului fără însă a-i simboliza cuprinderea. Poezia nu constă în a gândi ceva, ci în faptul că ceea ce este gândit și ceea ce e spus se află în ea însăși. Cuvântul interpretativ, care îi urmează, este reținut în această existență întocmai ca indicațiile lipsite de precizie care constituie poezia însăși.[14] Intuiția, prezența sau existența evocate prin mijloacele lingvistice în poezie devin în cel ce se raportează la cuvântul poetic *împliniri* intuitive proprii[15].

---

[9] „Orice semn stă pentru un denotat într-un anumit mod sau sens" (Gottlob Frege, *Sens şi semnificaţie, în Materialismul dialectic şi ştiinţele moderne, XI: Logică şi filosofie. Orientări în logica modernă şi fundamentele matematicii*, Editura Politică, Bucureşti, 1966, pp. 55-60).

[10] „Filosofia lui Emmanuel Levinas este adesea evocată ca o apropiere de Celălalt și ca o nouă cale spre alteritatea radicală sau spre exterioritate înțeleasă ca depășire totală și transcendentă. Chemând pe Altul în sine, omul practică sensul ultim și total al alterității. Subiectivitatea levinasiană este responsabilitate investită, care nu își găsește cauza în interiorul subiectului, ci este motivată de un absolut insesizabil: alteritatea celuilalt", (Raluca Bădoi, *Despre urmă și enigmă, Scurtă incursiune în filosofia lui Levinas,* Revista Mozaicul, Serie nouă, Anul XIV, nr 11 (157), 2011).

[11] Dorin Ștefănescu, op.cit. p. 18.

[12] Karl Jaspers a atacat ferm formula heideggeriană *limba este casa ființei* observând că „ființa în calitatea ei de cuprinzător nu încape în nicio casă" (Cf R. Safranski, *Un maestru în Germania. Heidegger*, Editura Humanitas, București, 2004, p. 380).

[13] Hans-Georg Gadamer, *Actualitatea frumosului,* trad. de Val. Panaitescu, Polirom, 2000, p. 8.

[14] *Ibidem*, p. 12

[15] *Ibidem*, p. 9

Dacă rămânem doar la o convenție prin care căutăm doar să schematizăm[16], creionăm realități necristalizate dar *prezente* în textul liric, atunci putem afirma că orice act hermeneutic are o limită, pornind de la o limită a simbolurilor. O re-simbolizare a simbolului atinge la un moment dat *finalul formei.* De aceea partea estetică considerăm că reprezintă, ca și în actul creativ, un privilegiu, un dar de care hermeneutul se bucură, dincolo de orice merit sau căutare. Dar dacă plecăm de la accepțiunea – *ființa este totdeauna ființa unui existent – înaintea unei existențe se află un existent*, deducem că înaintea unui simbol e realitatea ce se propune spre înțelegere. Realitatea semnifică și altceva decât ceea ce pare să spună despre ea limbajul la prima vedere, adică la prima spunere. Metafora *respune* realitatea în ceea ce are ea deosebit și invizibil, nerostibil, la nivelul semnificațiilor uzuale ale cuvintelor noastre[17]. Orice simbol își pierde reprezentarea în timp devenind infidel față de ceea ce e chemat să reprezinte – ca un icon ce nu mai are nimic cu modelul – dar existentul rămâne același nou și neschimbat în raport cu încercarea noastră de a-l temporaliza și a-l încadra sau chiar de a-i limita izvorârea. Paradoxul oricărei *determinații* este că ea limitează existența în același timp în care o consacră. *Determinația* are un dublu sens: ea determină (limitând) existența la *ceva,* dar, în același timp, ea spune ceva despre existență, îi dă o tușă, o trăsătură. Fiecare determinație *deschide un domeniu al posibilului existenței.* Libertatea (în raport cu semnificațiile noastre) ne este *dată* tocmai de ceea ce ne limitează. Dorim să ne detașăm printr-o eliberare împlinire pe care o întâlnim la Sartre prin *a fi propriul fundament*[18]. Marginile *libertății* față de propriile semnificații și simboluri despart totodată ființa de ne-ființa sensului.

E o străduanie în om de a *păstra*[19] ceea ce a înțeles sau descoperit, ca un reper pentru timpul în care trăiește devenind astfel pentru cei ce vin un totem al autonomiei umane; se păstrează doar rezultatul *întâlnirii* cu Logosul și uneori nici această înțelegere; ceea ce este ușor de remarcat rămâne universalitatea[20] ce o imprimă Logosul în *casa inimii poetului* (textul liric) și în plan opus (uneori) încifrarea pe care textele hermeneutice o arată. Experiența în proximitatea Logosului așează în poet o *existență liberă între libertăți,* o reviviscență a voinței spre convertirea inimii. Dacă *răul face din libertate o posibilitate imposibilă,* cum afirma Ricoeur, o iluzie a așezării omului într-o auto-creație, prezența sacrului imprimă controversa imposibilă a prezenței. Faimosul kantian - *simbolul sugerează*, văzând în el justificarea unei atitudini de recepție pasivă, ostilă oricărei inițiative de interpretare, aduce în discuție apartenența la o tradiție a înțelegerii, cu o extremă rigoare și cu o libertate interpretativă bine limitată. *Câmpul simbolic* se deschide și se transformă în conformitate cu relația pe care o menținem cu el, dar o *supradimensionare* a simbolului nu ar aduce decât o suspiciune sau o *îndoială ipotetică* asupra realității la care trimite simbolul. Etica controversei dar care nu este neapărat religioasă.

Un limbaj liric se confundă pe alocuri cu trăirea limpede a Adevărului, într-un flux de ritmuri și de cuvinte în care imaginile își croiesc drumul până când cuvintele își găsesc forma.

[16] „Acolo unde Logosul lipsește „toate conversațiile – chiar și dialogurile – se transformă în monologuri" (Max Picard, *Fuga de Dumnezeu*, Editura Anastasia, București, 1998, p. 90). Căci Logosul este „Înțelepciunea ... strălucirea luminii celei veșnice și oglinda fără pată a lucrării lui Dumnezeu și chipul bunătății Sale" (Înțelepciunea lui Solomon, 7, 26).

[17] Dorin Ștefănescu, op. cit. p. 25

[18] Viorel Rotilă, *Tragicul în filozofia existențialistă franceză,* Editura Lumen, Iași, 2009, p. 51.

[19] „toate cele pe care le percep limpede și distinct sunt în chip necesar adevărate" (René Descartes, *Meditații despre filosofia primă*, în vol. „Două tratate filosofice", Editura Humanitas, București, 1992, p. 287).

[20] „În intelect stă identitatea noastră primordială" (Alex Dragomir, *Crase banalități metafizice*, Editura Humanitas, București, 2004, p. 203).

Lirismul este un fapt istoric în sine, ce se reconstruiește anamnetic[21] ca semnificație printr-un proces de *negociere a interpretărilor*. De aceea, orice raportare la textele propuse spre a fi analizate și interpretate, justifică importanța libertății, ca o deschidere și evidențiere vificatoare și iubitoare față de actul mărturisitor. Hermeneutica sugerează că *fortuitul* ce ne revendică, deschizând și dezvăluind în mod tăcut un *împreună,* dincolo de actul de zi de zi a lui *a fi*, nu aduce un tor așezării noastre, ci pune un prilej unic înțelegerii spre cele ce pot fi. Prin participare la realitatea ce se deschide hermeneutica devine un eveniment; astfel actul hermeneutic devine o modalitate de a gândi nou prin ceea ce trăim depășind imaginile mitice, acel *glif hiero.* Și cu toate acestea pe o treaptă a întâlnirii între Cel ce se deschide spre a fi trăit (ca act de lectură) și cel care își caută în particularitățile existenței apropierea cea mai intimă de Acesta, se creează acea convergență mnemonică. Un proces de transmitere în care trecutul și prezentul sunt mediate constant, afirma Gadamer. Înțelegerea devine astfel atât scop cât și cale. Cabotajul acesta se descoperă ca *locul* în care poate trăi hermeneutica și nu în faptele izolate care au rezultat din călătoria înțelegerii. Actul hermeneutic este un act ce este creat și se naște continuu, un melanj între revendicare și trăire revendicatoare. Un eveniment ce nu e fix sau terminat, dar este mai degrabă, în curs de desfășurare (o creație continuă).

Deși actul lecturii aduce o stare de fragmentare în cei care parcurg textul, prin zonele de interes, aducând în mod subiectiv o superficialitate a abordării, totuși subiectul sau tema textului poate impune o rigoare și o de-limitare a actului hermeneutic. Cu toate acestea s-ar putea spune că ambiguitatea[22], ne-așezarea sau dezordinea ideilor și complexitatea lor ar aduce un nou suflu cel puțin în câmpul interogației. În ambele situații considerăm că urmărirea unei așezări finale indiferent de calea aleasă este în defavoarea *întâlnirii.* Actul hermeneutic nu este o necesitate ci o experiență deschisă[23] spre viitor, *o rezistență deschisă și vie.* Acest *a fi într-un act de experiență* lasă totuși loc transcendentului oricărei condiționări imanente.

BIBLIOGRAPHY

Descartes René, *Meditații despre filosofia primă*, în vol. „Două tratate filosofice", Editura Humanitas, București, 1992.

Descartes René, *Meditații metafizice*, în românește de Ion Papuc, Crater, București, 1993.

Dilthey Wilhelm, *Esența filosofiei*, Editura Humanitas, trad. R. Pârvu, București, 2002.

Dilthey Wilhelm, *Geneza hermeneuticii*, în „Filosofia contemporană", texte alese, traduse și comentate de Al. Boboc și I.N. Roșca, Editura Garamond, București, 1995.

Frege Gottlob, *Sens şi semnificaţie*, în Materialismul dialectic şi ştiinţele moderne, XI: Logică şi filosofie. Orientări în logica modernă şi fundamentele matematicii, Editura Politică, Bucureşti, 1966.

Gadamer Hans-Georg, *Actualitatea frumosului*, trad. de Val. Panaitescu, Polirom, 2000.

Gadamer Hans-Georg, *Adevăr și Metodă*, vol 2, trad. Gabriel Cercei, Editura Teora 2001.

[21] „doar în rostirea esențială, și numai prin ea, domnește acea tăcere care ține de ordinul esenței" (Martin Heidegger, *Parmenide*, Editura Humanitas, București, 2001, p. 141).

[22] Teologia iudaică observă – „pomul cunoașterii și omul vieții își au rădăcinile în același pământ. Dar, tot jucându-se cu vântul și cu razele, pomul cunoașterii se umple adeseori de frunze superbe însă fără sevă, în loc de fructe ... Ce valoare are speculația rafinată fără intuiția pură a sfințeniei vieții ... ?" (Abraham Joshua Heschel, *Omul nu e singur*, Editura Hasefer, București, 2001, p. 26).

[23] „suveranitatea spiritului ... și conștiința sigură a faptului că pentru noi există o singură realitate a lumii în diversele tipuri de atitudine ale spiritului" (Wilhelm Dilthey, *Esența filosofiei*, Editura Humanitas, trad. R. Pârvu, București, 2002, p. 134).

Heidegger Martin, *Ce este metafizica?*, în vol. „Repere pe drumul gândirii", Editura Politică, București, 1988.

Heidegger Martin, *Despre esența temeiului*, in vol. „Repere pe drumul gândirii", Editura Politică, București, 1988.

Heidegger Martin, *Ființă și timp*, Traducere din germană Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă, Editura Humanitas, București, 2002.

Heidegger Martin, *Introducere în metafizică*, trad. Liiceanu-Kleininger, Editura Humanitas, București, 1999.

Heidegger Martin, *Limba în poem*, în vol. „Originea operei de artă", trad. Th Kleininger și Gabriel Liiceanu, Editura Humanitas, București, 1995.

Heidegger Martin, *Parmenide*, trad. de Bogdan Mincă și Sorin Lavric, Editura Humanitas, București, 2001.

Levinas Emmanuel, *Altfel decât a fi sau dincolo de ființă*, Miruna Tătaru-Cazaban, Editura Humanitas, București, 2006.

Marcel Gabriel, *Omul problematic*, Traducere, note François Breda și Ștefan Melancu, Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 1998.

Marion Jean-Luc, *Certitudini negative*, traducere de Maria-Cornelia Ică jr., Editura Deisis, Sibiu, 2013.

Pöggeler Otto, *Drumul gândirii lui Heidegger*, traducere Cătălin Cioabă, Editura Humanitas, București, 1998.

Ricoeur Paul, *Eseuri de hermeneutică*, traducere Vasile Tonoiu, Editura Humanitas, București, 1995.

Safranski Rüdiger, *Un maestru în Germania. Heidegger*, traducere din germană de Ileana Snagoveanu – Spiegelberg, Editura Humanitas, București, 2004.

Ștefănescu Dorin, *Probleme ale interpretării*, col. „Studii", Editura Universității „Petru Maior", Târgu-Mureș, 2011.

Yannaras Christos, *Heidegger și Areopagitul*, Traducere de Nicolae Șerban Tanașoca, Editura Anastasia, București, 1996.

IONEL TEODOREANU BETWEEN LA MEDELENI AND BAL MASCAT

Claudia-Cristina Dolea-Panaite

PhD Student, „Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: If La Medeleni represents the cycle of novels from which we extract the concept of Medelenism, by which we understand the writing method of narrating with lyrical perfume that is so powerful that it permeates characters and events, as a precious fragrance which, when it envelops its reader, takes possession of their whole home, on the surrounding objects, ending up to identify itself with them, then it is easy to understand why literary critics find strong similarities between Medeleni and Bal mascat.

Keywords: comparison, Medelenism, characters, topos, novel.

Primul roman care stabilește crezul literar și spiritual al lui Ionel Teodoreanu, înrădăcinând ideea că autorul nu-și lasă personajele să crească în adevăratul sens al cuvântului este La Medeleni. Medelenii stabilesc practic, traseul pe care celelalte îl vor urma și, chiar dacă mulți critici literari au tendința să considere romanul un bilduungsroman doar pentru că cele trei volume urmăresc personajele de la începuturi și până la – cum e cazul Olguței – ultima suflare, totuși, a ne avânta în considerente de acest fel este riscant. Avem în față un bilduungsroman atunci când personajele sau personajul principal – după caz, urmează calea maturității, devenind adult. Însă, nimeni aproape, din Medeleni nu face acest lucru.

Subiectul trilogiei este arhicunoscut – saga familiei moldovenești care crește trei copii, pe frații Dănuț-Olguța și pe Monica, care întregește triada de personalități care se conturează încă din vremea copilăriei fragede. Despre formula narativă adoptată de Ionel Teodoreanu se afirmă stilul romanesc, narațiunea cu povestitor detașat, obiectiv, însă stilul narațiunii este cel care devine simbol al autorului. Practic, în roman, deci în ficțiune, Teodoreanu nu face decât să-și repovestească la nesfârșit ulița copilăriei, cu alte personaje și alte locuri, desigur. Totuși, Tudor Vianu, vizavi de modalitatea de expunere, afirmă că Teodoreanu nu e nicidecum un narator (să fie eu liric?), căci, Ionel Teodoreanu narează rareori. El prefer să pună în scenă , reproducând lungi dialoguri și notând din când în când, cu pătrundere, nuanțele replicilor, intonațiile și subînțelesurile. În felul acesta, el reia mijloace mult folosite și afinate de o lungă serie de prozatori anteriori.

Ca atare, scriitorul apare aici mai degrabă în calitate de scenarist, probabil pentru că reproducerea dialogurilor în formă scenică i se pare mult mai autentică, mai ruptă din viață, din realitate. Vianu merge mai departe cu observațiile și afirmă faptul că dialogurile sunt întrerupte doar de cascada de figuri de stil. Comparații, metafore, personificări, epitete cromatice ori multiple, metaforice, imagini artistice cu duiumul, toate impresionează ochiul cititor. Bogăția de imagini artistice ne situează mai degrabă în liric decât în epic, deși nu putem nega firul narativ despre care discutam la începutul lucrării. Totuși, Teodoreanu scrie romane și judecă după funcțiunea precumpănitor narativă a acestui fel de scrieri, bogăția imagistică atrage neapărat impresia excesului stilistic. Splendoarea acestei imaginații ne ostenește, ca prea mult aur într-o decorație.

Cartea "Bal mascat" este structurată în 3 părți: prima prezintă copilăria și relațiile lui Andi cu părinții și frații săi, a doua parte vorbește despre studenția ieșeană a aceluiași Andi, iar ultima maturizarea și relațiile cu femeile din viața sa. Locul petrecerii a mare parte din acțiune este orasul Iași, el fiind cel care îl va tulbura mereu pe Andi Danielescu și îi va răscoli multe melancolii și nostalgii.

Andi Danielescu este urmărit longitudinal în roman. Apare ca și copil. Apare ca și adolescent singuratic, care, cu tăcerile lui, își construiește printre colegi o figură superioară. Familia lui trăiește mereu cu teama că îl pândește o boală și că aceasta ar fi cauza zilelor sale petrecute închis în camera lui. Astfel, Andi este trimis să își petreacă verile la Agapia, pentru a se odihni și fortifica. Agapia este oaza care îi aduce echilibrul, indiferent de vârstă (atât adolescentului dezorientat și indaptat, cât și tânărului soț, ulterior). Tot la Agapia, Andi trăiește primele experiențe intime.

Căutările lui, tristețile și tăcerile lui capătă însă un sens atunci când o cunoaște pe Ștefana, o tânără minioană, obișnuită cu călătoriile, aventurile și plimbările lungi, venită temporar în Iași împreună cu tatăl ei, Matei Velisar. Ștefanei îi împărtășește o mare parte din frământările sale, tot ce nu a spus niciodată nimănui, dezvăluindu-se cu o sinceritate de care nu se credea capabil. Cei doi se îndrăgostesc fulgerător unul de celălalt, în ciuda lumilor atât de diferite din care provin. Se căsătoresc fără pretenții și fast, bucurându-se doar unul de celălalt și își încep viața în doi la Iași, pe lângă familia Danielescu.

Iași-ul apare ca o scenă imensă pe care se perindă, de-a lungul romanului, tot felul de măști. Unele rămân aceleași, cu trăsături constante și bine definite, de-a lungul spectacolului. Altele schimbătoare, snoabe, gata să alunge ineditul pentru a îmbrățisa vulgarul, un…bal mascat!

Criticii literari găsesc asemănări pregnante între *Medeleni* și *Bal mascat.* Practic, ambele romane stau sub semnul *medelenismului*. Medelenism înseamnă pe de o parte formă, iar pe de cealaltă, conținut. Forma medelenismului este maniera narării, la care ne-am referit mai sus. Conținutul conceptului este dat de poveste.

O poveste care se articulează în jurul unei familii celebre. În primul este vorba despre familia Deleanu, o familie de boieri moldoveni, stăpâni de moșie, cu avere considerabilă, maniere exemplare și copii desăvârșiți, care trăiesc în armonie deopotrivă cu angajații și cu membrii îndepărtați ai clanului, cum sunt, dintr-o tabără, Moș Gheorghe, despre care am vorbit mai sus, iar de cealaltă, Herr Direktor, care, venit din afară, îi prezintă viitorului cap de familie, Dănuț Deleanu, perspectiva unui viitor strălucit departe de moșie, în *lumea dezlănțuită* a capitalei. În *Bal mascat*, medelenismul se creează în jurul lui Andi Danielescu – a se observa muzicalitatea excesivă a numelor proprii utilizate de Ionel Teodoreanu în romanele sale, chiar și atunci când vine vorba despre personaje masculine. *Medelenismul* presupune deopotrivă și legătura strânsă care se creează între *om* și *loc*, mai exact între copil, respectiv adolescent, și locul copilăriei sale, căci Teodoreanu va fi permanent urmărit de fantoma primei sale creații, de ordin biografic, *Ulița copilăriei*. Pentru Teodoreanu, locul în care a copilărit reprezintă definiția sacralității, care odată părăsit, își pierde proprietatea de protecție pe care o exercita până atunci asupra locatarilor săi. Ca exemplu, *sufletul* moșiei Medeleni este Olguța. Când Olguța dispare, dispare cu ea întreg mirajul locului. Nimic nu mai are sens, nimic nu mai are farmecul de altădată, căci moșia își trăgea seva din copilă, iar copila din moșie, ca un tot unitar. Andi Danielescu, născut și crescut în târgul Iașilor, duce dorul profund al capitalei. Însă, mirajul aglomerației citadine pe care o constituie Bucureștiul nu poate avea efecte benefice asupra lui.

Crohmălniceanu spunea în *Literatura română între cele două războaie mondiale,* vol I, în studiul dedicat trilogiei *La Medeleni* că *Practic, nostalgia candorilor pierdute o dată cu vârsta*

copilăriei are la origine, în literatura lui I.T., un reflex social. Viața citadină apare urâtă, trivială, sărăcită de poezie și pentru că s-a „dezmedelenizat" , dar mai ales, pentru că se desfășoară într-o lume care mutilează sufletele, opune calculul rece, experiența, blazarea, visărilor și avânturilor adolescentine.[1] Iată cum găsește Ionel Teodoreanu de cuviință să facă apologia Iașilor. Practic, cele două lumi sunt puse aici în antiteză. Iașiul este, în *Bal mascat, **acasă.*** Acel *topoi* protectiv care are rolul de a-și feri copiii – căci Andi este *copilul Iașiului* – de pericolele lumii superficiale a capitalei. Odată ce adolescența își spune cuvântul și băiatul găsește de cuviință să plece din lumea patriarhală a copilăriei, el se află supus stihiilor vieții. Locul natal își pune amprenta asupra lui, ca în marile romane, ca în piesele de talie europeană, semnate Stendhal sau Balzac.

Andi Danielescu pleacă din Iași, nereușind să-și găsească identitatea acolo. Deși Iașiul este orașul drag și fermecat al lui Ionel Teodoreanu, totuși, tânărului nu îi este pe plac această lume. Iată de ce Ionel Teodoreanu se descurcă mult mai bine pe teren literar atunci când are în poveste personaje-copii. Copiii sunt oricând fericiți să-și ducă traiul în locul natal. Ei găsesc bucurie din orice și jocuri și jucării în toate lucrurile care îi înconjoară. Ei nu se plictisesc și nu găsesc cusururi strașnice orașului sau satului copilăriei. Orice îi bucură. Mirajul vârstei aduce cu sine prune coapte, zahăr de gheață, roșcovane, clinchet de clopoței, râsete și plimbări desculțe prin iarbă.

Adolescentul trece prin cu totul alte întrebări ale firii și prin alte probleme existențiale. Remarcabilă este schimbarea de la Dănuț – la Dan Deleanu, licean, cu interese total diferite decât ale copilului de altădată. Dan Deleanu n-ar fi putut sta niciodată prins în moșie, la fel cum nici Andi nu se dă prins în cuibul de la Iași. Aceasta pentru că, poveștile lor mai seamănă dintr-un anumit punct de vedere. În cazul ambilor, intervine fiorul erotic. Cei doi bărbați în devenire descoperă femeia și sunt nerăbdători să încerce această lume care îi fascinează. Criza de creștere, în cazul ambilor, se manifestă ca o oscilare între **fobie** și **fascinație** față de idealul feminin ori față de femeia în sine, femeia reală, cu bunele și cu relele ei. Ștefania este femeia care îl fascinează pe Andi Danielescu și care îl face să părăsească Iașiul pentru că vrea să-i fie alături cu orice preț, chiar și cel de a renunța la trecut. Teodoreanu se arată în această problemă diferit. Ne face să tragem o concluzie surprinzătoare.

De fapt, în romane, în funcție de conjunctură, se manifestă două ipostaze ale *medelenismului*. Avem, pe de o parte, un *medelenism metaforic*, atunci când în prim-plan se află copilul și copilăria, candoarea jocurilor naive și lipsite de interese, locul de baștină, casa bunicilor și femeia inocentă. Acesta presupune un lirism excesiv care vine din folosirea asiduă a figurilor de stil și a imaginilor artistice. Pe de cealaltă parte, există în romane un *medelenism psihologic* care presupune sondarea gândurilor personajelor, fără pătura metaforică, fără figuri de stil, fără imagini artistice, dar beneficiind în schimb de armele analizei psihologice și introspecției, într-un mod obsesiv. Medelenismul de acest soi se manifestă mai ales în explicarea tumultului mental al personajelor masculine puse față în față cu probleme de ordin erotic. Îl întâlnim la Andi Danielescu, îl vom întâlni și la profesorul Catul Bogdan pe care îl chinuie scrisorile de la propria sa soție, Lorelei/Lucia. În *Bal mascat* funcționează mitul *eternei reîntoarceri*. Eroul este acaparat de brutalitatea Bucureștiului. Un București care îl fascinează, pe care nu-l înțelege la o primă vedere, la primul contact, dar din care vrea să se știe ca parte componentă, vrea să se identifice cu el. Îl surprinde aglomerația, graba și lipsa permanentă de timp a oamenilor, total diferită față de lumea în care timpul pare că stă în loc, așa cum e *acasă*.

[1] Crohmălniceanu, Ov. S, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol I, Ed. Universalia, București, 2003, p. 216

De aceea, Perpessicius spune într-un articol dedicat romanului, că *Bucureștii, cu brutalitatea lui, trăind într-un picior, cum se exprimă eroul, îl aruncă, cum era și firesc, din nou în brațele Iașilor. Anonimizarea bucureșteană îl înspăimântă. Trăsătură omenească și de veridică psihologie. Andi Danielescu nu s-a emancipat de tutela ieșeană, dar se va emancipa. Totul e pregătit și drumul ascensiunii lui e jalonat în acest Iași pe care-l detestă, cât nu-l stăpânește, și pe care-l va idolatriza de îndată ce va parveni.*[2]

Andi Danielescu reconturează povestea lui Dan Deleanu, numai că personajele sunt altfel denumite. Danielescu pleacă la București, retrăgându-se din Iașiul natal, pentru a câștiga-o pe Ștefania și atenția ei. Ștefania se constituie în idealul său de feminitate. Ea este femeia în adevăratul sens al cuvântului. Ideală, frumoasă din cale-afară, suavă și delicată, de o sensibilitate ieșită din comun. E construită pe tiparul Monicăi.

Se identifică la Ionel Teodoreanu două categorii de femei: pe de o parte, Olguțele. Olguțele sunt pragmatice, zvăpăiate, înflăcărate, obraznice câteodată, neînfricate, uimitoare în grația micilor răutăți gratuite pe care le comit pur și simplu pentru amuzament. Când iubesc, iubesc cu patimă, și când suferă, suferă ca nimeni altele, încât ți se sfâșie inima. Olguțele sunt *donna demonica* fascinante dar solicitante, în construcția cărora, Ionel Teodoreanu depune extrem de mult efort literar, dar care rămân întipărite adânc în mintea cititorilor. Olguțele din literatura autorului sunt puține în comparație cu celelalte. Delia Enăchescu din *Fata din Zlataust* e și ea o Olguță și iată, lui *Eu* îi trebuie vreo 300 de pagini de efort literar ca să o poată doborî, căci o Olguță nu poate fi uitată, ci doar doborâtă. O Olguță te împinge la luptă și te face să dai tot ce ai mai bun pentru a arăta ea însăși ce are mai bun. Și Olguțelor le place lupta.

Pe de cealaltă parte, vizibilă este categoria Monicilor. Monicile sunt suave și liniștite. Ele sunt *donna angelicata*, femeia înger cu păr bălai și ochi surâzători, atente mereu și sensibile, înclinate spre pace și armonie. Monicile așteaptă răbdătoare, fiind convinse că bărbații lor, după îndelungi preumblări bărbătești, se vor întoarce la ele. Ștefania Velisar este și ea o Monică, la fel cum este și Milena, și Lorelei deopotrivă.

Diferit este, însă, Andi, căci nu reușește să fie întru totul un Dănuț. Andi Danielescu cade în capcana arivismului. El dă iubirea pe faimă și putere, pe statut social și siguranță financiară. Este gata să renunțe la Ștefania lui pentru că lângă alt tip de femeie simte că va deveni cu adevărat un bucureștean. Iată cum Ionel Teodoreanu își demonstrează teza, aceea că locul schimbă oamenii. Bucureștiul îl schimbă pe Andi. Dacă la început, băiatul venise în capitală pentru a-și urma dragostea, ca un făcut, el se trezește deodată prins în mrejele aglomerației și goanei după bani și putere. Magda Boldur este cea care îi va asigura lui Andi ceea ce își dorește. Ea este simbolul femeii care se descurcă în lumea mondenă și se identifică cu ea. Și transformarea Magdei este surprinzătoare. Dacă la început, în facultate, Magda nu era decât o fată care *se aprindea prea repede* și cădea în mrejele oricărui bărbat se arăta interesat de ea, fata transformată în femeie devine una cu capitala – o adevărată vampă, însă una extrem de interesantă. În roman se vede cam cât de *hotărât* este un bărbat care se află la o astfel de vârstă delicat. Andi Danielescu începe o relație cu Magda în timpul facultății fără să-și motiveze alegerea. Pur și simplu, statutul de bărbat singur nu i se potrivea, iar Magda se întâmpla să fie prin preajmă și îi mai și alunga singurătatea supărătoare mai mereu. Totuși, după ce își dă seama că nu se simte extraordinar în relație, și o mai și întâlnește pe Ștefania, Andi se aruncă într-o căsătorie *din dragoste* – notează sugestiv autorul – dar pe care o va abandona speriat fiind de faptul că acum relația lui devenise mult prea serioasă și mai ales pentru că cerul de prieteni, ba chiar și familia, îl fac să-și pună tot felul de întâmplări. Sentimentele Ștefaniei pentru el sunt

[2] Perpessicius, *12 Prozatori interbelici*, Editura Eminescu, București, 1980, p 294

puternice și nu se schimbă nici măcar atunci când Andi decide să schimbe din nou cursul dragostei și să o urmeze iar pe Magda, devenită o altă Magda, una cu totul și cu totul mai mondenă și mai interesantă. Magda, transformată într-o femeie interesantă și care nu face decât să-i gâdile orgoliul bărbatului, așa cum orice arivist și-ar dori, iese triumfătoare din ecuație, însă Andi pare că pierde.

Din această complicată situație, singura scăpare e întoarcerea la origini. Așa cum Ulise călătorește în derivă pe mare, știind că acasă, o Penelopă țese pânza așteptării în fiecare seară, luni la rând, așa și Andi Danielescu rătăcește în târgul Bucureștilor, știind că singura posibilitate de salvare este fără doar și poate, întoarcerea acasă, la Iași. Iașiul este, așadar, *axis mundi*. Odată depășită vârsta *derivei*, vârsta la care adolescentul și tânărul se dedă celor mai proaste alegeri, Andi va putea vedea cu alți ochi Iașiul natal, și toată încercarea de a-l părăsi i se va părea o greșeală.

Doar originea îi poate revela acum adevărata identitate, la fel cum doar pe moșia *Medelenilor*, Dănuț poate fi el însuși, copilul de altădată care se bucura de farmecul unui zmeu înălțat într-o zi călduroasă de vară, sau de jocurile de-a *Potemkin și Kami-Mura*. Perpessicius chiar se arată încântat de roman, spunând că autorul a reușit să se arate în cea mai bună ipostază a sa de la finalul trilogiei medelenești. *Bal mascat* este, astfel, o reușită romanescă, salvată de sub tutela metaforei de introspecția și de analiza psihologică a personajelor la care procedează autorul.

BIBLIOGRAPHY

1. Crohmălniceanu, Ov. S, *Literatura română intre cele două războaie mondiale*, vol. I, ed. Universalia, București 2003
2. Perpessicius, *12 Prozatori interbelici*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1980
3. Teodoreanu, Ionel, *Bal mascat*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1970
4. Teodoreanu, Ionel, *La Medeleni*, Ed. 100+1 Gramar, Bucureşti, 2003 (vol.I-III).

THE DEATH OF AN OTHER. FREEDOM, ONTOLOGY AND NEGATIVE DIALECTICS IN LIVIU REBREANU'S THE FOREST OF THE HANGED

Cristian-Constantin Lupaşcu

PhD Student, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Liviu Rebreanu's The Forest of the Hanged represents the quintessential Romanian Great War novel. Written in 1922 as an homage to the author's brother Emil, it depicts the struggles of a young Romanian philosophy student, Apostol Bologa, in the turmoil of multi-ethnic Austria-Hungary during the final years of the war.

I endeavor to examine the possibility of freedom and free will within the confines of armed conflict and to argue that the tragic nature of our protagonist's fate was in fact predetermined. First in the internal psychological dilemma between the different versions of Apostol's identities - Apostol the imperial officer in contrast with Apostol the Romanian. Then on a social level in his interactions with his fellow officers: the Czech Klapka, the Ruthenian Cervenko, the Hungarian Varga and the Jew Gross. With each being a representative of the different ideologies that briefly coexisted on the front lines during the war. And ultimately in Apostol's attitude towards the abstract moral values that populate his axiological horizon. His spiritual transition from his rationalized form of the Kantian imperative of duty, the spontaneous eruption of his romantic nationalism, and his lost Christian faith that he tries to regain after having faced the prospect of death. The effects all these changes have on Apostol's psyche. And how his true identity is being revealed while his dynamic relationship to this other progresses from otherness to sameness to his total identification with the original hanged officer Svoboda.

Keywords: free will, identity, axiology, Christian metaphysics, Romanian interwar literature

The Hapsburg Empire, and later Austria and Austria-Hungary, were never meant to be a unitary polity and therefore never cultivated a coherent identity within its borders. Instead, they sought to establish a form of civic nationalism based solely on a political identity built around the concept of a shared citizenship within the empire. In theory, this identity was open to any citizen, regardless of culture or ethnicity, who shared the values of the state and swore allegiance to its cause. In reality, however, Austrian-Hungarian society had a rigid hierarchy of cultures, religions and ethnicities, some of which considered inferior and barely tolerated, while others enjoying great privileges. And from the reign of Emperor Joseph II onwards, both the Cisleithanian and Transleithanian parts of the empire were subjected to a complex attempt at centralization under Austria's asserted political and cultural hegemony.

In response to the perceived Germanization of the state, with the replacement of Latin with German as the official language of the empire, a national awakening of the Hungarians began in Transleithania. Latin having been until then the official language of state administration, legislation and education. Hungarian nobles and politicians demanded the right to use the Hungarian language and, in turn, initiated a process of cultural and political Magyarization in their part of the empire. This Hungarian national awakening generated enormous ethnic and political tensions and had the lasting effect of triggering similar national

revivals among the Romanian, Slovak, Slovene, Serb and Croat communities within Hungary and in Transylvania, sending an echo in the Czech and Italian parts of the empire. This would feed the developing nationalist movements of the 19th and 20th centuries and contribute to the ultimate collapse of Austria-Hungary during the Great War.

Thus in the latter part of the empire's existence loyalty, and most importantly loyalty to the state was a very complex and layered issue. One could swear fealty to the Austrian-Hungarian state indiscriminately, to the central imperial government in Vienna, to the regional government in Budapest, or to none of these altogether. With the emergence of the idea of modern nation-states, minorities in the empire, guided by their ethnic self-consciousness, or by their individual self-interests, could choose to assimilate into the state, to call for the break-up of the empire into its constituent nations or to join the already independent mother states according to their specific cultures, religions and ethnicities. Of course, there have been a number of transnational movements seeking solidarity between individuals. And the more radical ones that demanded the total abolition of the old states and alongside them their outdated social orders.

These are, in short, the turbulent circumstances in which we find the Romanian Apostol Bologa, the protagonist of Liviu Rebreanu's 1922 novel *The Forest of the Hanged*.

Hanging Freedom

The Forest of the Hanged is the second, more mature incarnation of an idea that Rebreanu tried to give form a year prior, in 1921, in his novel *The Catastrophe*. Here the protagonist is also an ethnic Romanian, David Pop, living in Transylvania that ends up having a crisis of fate when he is forced to face his brethren on the front lines. The two novels share most of their overarching themes, but the latter sets out a deeper exploration of Apostol Bologa's inner psychological development rather than the historical tragedy of the Great War. In it, Rebreanu revolves around the central motif of the act of hanging, both as a reality of the brutality of war and as a visual metaphor for the decline of the principles of justice under the oppressive nature of armed conflict.

Although inspired in its essence by the uncovering of a personal tragedy - the death of the author's brother, Emil Rebreanu, who was hanged for treason in 1917 by an Austro-Hungarian court martial after trying to cross the front line to the Romanians - the story of the protagonist represents the synthesis of the prototype of the author's own generation. As Liviu Rebreanu (1932) describes him, "Apostol Bologa has nothing of my brother. At most some superficial features and perhaps some moments of exaltation." And of the novel itself he declares that it "showed the very origin and growth of the moral imbalance of a man, weak at heart, like all men, [and] longing for love".

The other source of inspiration that played a part in the genesis of the novel was a photograph Liviu Rebreanu was shown which depicting a forest full of hanged Czechs behind the Austrian front in Italy. These hanged Czech soldiers were part of the Austro-Hungarian Army but had refused to fight on the Bohemian front against their brethren. By his own admission, this photograph made a strong and lasting impression on him. More so as these kind of executions were common closer the author's home, on the frontline near Bistrița, which in turn convinced him to use the motif of the hangings as a structural element of his novel:

> *"I will make such a forest of hanged men in Bucovina, where the executed people will all be Romanians. My hero, seeing so many Romanians killed by the very*

> *leaders of the fatherland for which he fights and risks his life, rebels and ends up on a noose in the same forest, after having tried in vain to cross over to the Romanians."* (Rebreanu 1932)

As such from the first moments of the novel, there is a suspense of freedom. Both literal through the hanging of the Czech second lieutenant Svoboda, whose name translates to *freedom*. And through the tone with which the protagonist justifies the hanging. We can easily observe that Apostol Bologa, a young philosophy student, acts according to a Kantian system of values. More concerned with the theoretical aspects of the principles rather than their nuances or practical applications the whole process of condemning Svoboda was for Apostol an exercise of determinism. In his overbearing words, it was "the punishment... the crime... the law". And for him, the law was easy to apply when faced with indisputable evidence.

The whole process of judging and subsequently condemning a man involved the suspension of voluntary action and the introduction of deterministic causality. Every event that occurs is necessitated by antecedent events and conditions, and is directly dependent and determined by them. The same mindset would later be seen in a statement by the solicitor Pălăgieșu - who, as a bureaucrat, represents the fiercest supporter of the authority of the state - when he asserts that "[t]he punishment of a crime needs no justification, for crime bears in its womb its own punishment" (Rebreanu 1922,185).

According to Theodor Adorno (1966, 232) this specific set of Kantian ethics is antagonistic in itself. It "has these traits in common with a criminological practice in which the dogmatic doctrine of free will is coupled with the urge to punish harshly, irrespective of empirical conditions". And this rigidity has the effect of "corrupting freedom into obedience".

Obedience and duty are often associated, but they are not at all the same thing. Obedience is the obligation to obey the directives of a social and legal authority, often through coercion and the threat of punishment. Duty as Kant (1788, 209) defines it is a moral impulse towards an ideal that "does not seek to move the will by threat" but rather to elevate man above the common order of things. He (Kant 1788, 210) deeply associates one's duty with one's personality. And this leads to a paradoxical situation where by virtue of the autonomy of his freedom, man becomes subject to the moral law, as duty in a Kantian acception requires "the will's free submission to the law" (Adorno 1966, 232).

The problem here is Kant's assumption that there can be no genuine conflict between moral duties. In his view, the precepts of morality must by their nature be universal, binding each person in the same way and irrespective of individual inclinations, which may vary from person to person. However, human beings have different hierarchies of values depending on their culture, religion and education. We might say that one's moral horizon is dictated by its identity at a certain point in time. Therefore establishing an identity should come before adhering to a moral ideal, more so to an ideal requiring obedience. This Adorno's (1966, 234) names the *compulsion of identity*.

In this light, we see Apostol Bologa struggling between three positions. One of interested egoism, one of ethnic nationalism, and one of universal solidarity. His fragmented and incomplete identity interferes within his mind with free and rational thought. At one point, he tries to claim mastery over his own feelings and thoughts. His mother is quick to remind him that "there is a war and no one is in control of anything anymore" (Rebreanu 1922, 181).

His actions, even though voluntary, and deliberate, are not free choices, as voluntary action in this involuntary conflict is subjected at least in part to coercive forces. At this point,

Apostol's perspectives are unilateral and totally focused on the narratives that had been instilled in him. He decides to go to Cluj to enroll in the army after jealously comparing himself to the "very arrogant and cocky kaiserjäger lieutenant" thinking that this will win his fiancée's heart. (Rebreanu 1922, 52-54).

This is a position of coercion that Apostol would not admit to until much later on. He covers his personal motives of impressing Marta with a narrative borrowed from his friend Pălăgieșu - "we all have to fulfil our duty to our fatherland" (Rebreanu 1922, 53). However, as the author himself remarks this was the opinion of a representative of the state, and therefore imposed, and not the result of free conviction as the explanation of one's actions and their justification may not be the same.

When against his better judgement to ignore the war, as something abnormal, in an exchange with his mother Apostol tried to affirm his duty to the fatherland his mother instantly replied that "they have no Fatherland" (Rebreanu 1922, 53). His would be father in law mirrored this thought saying that "[…] when you have a fatherland like ours, you are not obliged to rush to do your duty - in fact you should not!" (Rebreanu 1922, 54). Disregarding all their pleas, Apostol's decision is not one born of pure idealism, but out of biological impulse. He wanted to compete with this *other* that Marta was admiring. And this illusion of freedom placed him under a form of Kantian determinism.

For Kant there is a category of beings that "cannot act otherwise than under the idea of freedom" and for Adorno this is a great indicator that in Kant's rationale man's relationship with freedom is entirely deterministic and causal. His whole idea turns into a paradox (Adorno 1966, 231). Their freedom rests exactly on their unfreedom, on their inability "to act otherwise" (Adorno 1966, 232). Thus for Adorno (1966, 231) freedom can be defined in negation only, not by what you are explicitly allowed to do, but what you are not forbidden from doing.

Therefore, we see here that Hegelian dialectics where something new was to emerge from this internal contradiction failed. Instead, Adorno's negative dialectics show us that Apostol Bologa was limited not only by his rigid morals but also by his lack of knowledge about his authentic self. The recovery of his personal autonomy does not occur until the thought of desertion.

Bohemian glass

The true moment Apostol starts reconsidering his identity is when he meets the Czech officer Otto Klapka. Klapka had been just been transferred from the Italian front to Apostol's division and arrived in time for the execution.

The dynamic between the two is mirrored both on a moral and epistemological level. Their relationship is Hegelian in nature. In all matters, they start from opposite ends in their dialectics, but are apparently unable to reach a compromise. Apostol considers war to be "the real generator of energies" while Klapka considers it a purely destructive slayer of energies (Rebreanu 1922, 28). When faced with the death of a fellow man, the young and rash Apostol, who, although already a decorated veteran, has not yet seen war in all its horror and therefore acts with idealistic bravado. Klapka on the other hand, a defense lawyer in his civil life, treasures life above ideals. In contrast with Apostol, Klapka constantly reaffirms his anti-Kantian beliefs. On one occasion, he states that "[n]o duty in the world has the right to trample over a man's soul" (Rebreanu 1922, 125). And during Apostol's later imprisonment he declares that "[a] lie that can save a man's life is more precious than all the truths in the world!" (Rebreanu 1922, 295).

The light of the Russian searchlight contrasts the darkness in the beginning. Crepuscular creatures and those that live in the underground exhibit a strong photophobia. Apostol's fringe remorse hates the light that has been shed by Klapka's words the same way the searchlight physically disturbs his sleep. That light from the enemy becomes a metaphor for the uncomfortable truth that their enemies shed on their situation. Ultimately Klapka asks Apostol to destroy the light both as a means of advancing the front and on a metaphysical level, to let the darkness creep back in and bury in the subconscious of the two officers the nationalist ideals they have just manifested. Apostol complies but can no longer repress his longing to cross the Romanian front, and decides to desert.

The state of war implies a set of laws that only apply within it and cannot be applied outside of it. It is a bending of moral laws to serve a specific goal - victory over the enemy. Whoever this enemy might be. Desertion to the enemy in these circumstances becomes a crime deserving of death. But we have to ask who was this enemy Svoboda wanted to desert to in the beginning? The Czechoslovak Legion. A volunteer armed forces independently formed on the Russian, French and Italian fronts organized by Milan Rastislav Stefanik and under the guidance of Tomas Masaryk. It was composed predominantly of Czechs and Slovaks who fought on the side of the Entente against the Central Powers. And whose main objective was to gain support for the cause of an independent Bohemia and Moravia and the Slovak territories under Austrian and respectively Hungarian rule. Though not a fierce nationalist, the dream of which Klapka speaks (Rebreanu 1922, 74) is nothing less than an independent and free Czechoslovak state. Thus, Klapka feels that he has not only betrayed his fellow soldiers, but also his Czech compatriots back home for his selfish act of choosing his family above all else. Subsequently he tried to wash away the traces of suspicion that weighted over him by forcing himself to witness the hanging of his fellow Czech soldiers.

Ultimately, although a man of many flaws, for our protagonist, Klapka serves as a looking glass through which he refocuses his views and begins to question his ideals. After having interacted with, and confided in him, Apostol emerges transformed in such a way as to allow his spiritual regeneration. This clear exposition will kindle in Apostol's soul his own national conscience. Later on when he is faced with a group of Romanian prisoners of war, he begins to hallucinate a happy reunion between him and his brethren (Rebreanu 1922, 147-148). Unfortunately, the Romanian prisoners treat him with contempt and reject him as an enemy. When faced with his similar, Apostol's reaction is one of destruction and self-destruction. The imperfect and foreign copy anguishes in itself for the horror of possessing a broken identity. Of being an imitation. A moral caricature of an authentic ideal that he is now having to fight against. And more importantly, of being on the *wrong* side of the conflict.

Apostol experiences a transition between two psychological states that Lucian Blaga (1944, 98) names *axiological solidarity* and *organic solidarity*. When he first joined the war effort Apostol's justification was of an axiological nature. He tried to assimilate himself within a community of imperial values. This community is briefly described by Varga as follows:

> *"[…] a Jew, the captain is Czech, the doctor is German, Cervenko is a Ruthenian, Bologa is Romanian, I'm Hungarian... [...] we're all soldiers [...] Croats [...] and Poles, and Serbs, and Italians, in short, all races, aren't we?... And we all fight shoulder to shoulder for a common ideal, against the common enemy!"* (Rebreanu 1922, 64).

We feel organically in solidarity first and foremost with ourselves, in the sense that we cannot step out of ourselves without hurting the principle of identity. In the same way, we feel organically in solidarity with the ethnic group into which we are integrated by origin and inner disposition, by blood and ancestral callings (Blaga 1944, 98). Between organic solidarity with a certain horizon and axiological solidarity with the same horizon, a parallelism is sometimes achieved. Yet organic solidarity and axiological solidarity do not necessarily imply each other, and as such are often at odds with each other. One could find unity among kindred minds and against those with which one might share common blood. Or, one could look beyond one's ideological differences and join those with whom one shares a common ethnicity, regardless of their cultural or religious differences.

The Apology of Treason

There is an argument to be made here about who has betrayed who in the first place. Whether Apostol betrayed his fatherland or whether the fatherland betrayed Apostol by making him face an impossible choice. And whether he actually owed any loyalty to Austria-Hungary in the first place. In Apostol's eyes, the state lost its legitimacy when it turned against its citizens, condemning innocent Romanian peasants as spies solely on the basis of their ethnicity (Rebreanu 1922, 234). Thus, he refuses to take part in this second Court Martial.

The confidence and enthusiasm with which he initially condemned Svoboda has now begun to falter, and he reflects upon Klapka's reaction when they first met. Eventually he arrives at the realization that the war is unjust, that its laws are unjust, and that he, as an agent enforcing these laws within this war, cannot hope to be considered just. Prosecuting those condemned by the laws of man will not make him more righteous and that he shall not escape judgment himself.

Apostol tried to act as a rational agent but failed. After his father's funeral, he admits to himself to his mother's dismay that "[he] had lost God" (Rebreanu 1922, 47). It is debatable if this was indeed deliberate or a grieving impulse. He later on tried to replace God with a "philosophical worldview" that he had acquired at the university in Budapest, claiming that he was letting his consciousness dictate his duty (Rebreanu 1922, 50). Yet never once considered the underlying mechanisms of martial law. And not once does he question the legitimacy of the state in carrying over with the persecution.

Apostol Bologa was not an agent, but an observer who merely participated in the unfolding of his own destiny. If he wanted to regain control over his life, he had to resort to the irrational. Following John Searle (2001, 142) we see that all of Apostol's actions were completely determined by his beliefs and desires. In as much as he had no real choice and rationality could not make any difference in his behavior. He was from the start in the grip of causally sufficient conditions which left him no room for deliberation to operate.

If rationality can only operate within the limits of reason, freedom transcends these limits and can also operate within the irrational. In order to behave rationally one has to be free to make any number of possible choices and have open the possibility of behaving irrationally (Searle 2001, 66). Rationality is only possible when there is a real choice between rational and irrational courses of action. If the act is completely determined, then rationality does not make any difference (Searle 2001, 202). Therefore, the only option Apostol is left with is the irrational one, and all his actions from this moment on have to fall outside the scope of rational assessment. He proclaims that this metaphysical change in him "had come about in anguish, like a new birth".

And only through this change had he acquired his true natural feelings (Rebreanu 1922, 124). In fact, he had regressed to his initial condition, unaltered by the exercise of secular philosophy.

After his change of heart he is immediately confronted by Gross, who berates him for his apparent religious metamorphosis. Gross states that for him "true believers are either fools or charlatans" and that he considers Apostol to be neither (Rebreanu 1922, 212). The fool he is referencing here is captain Cervenko, a Ruthenian high school teacher who refuses to carry a weapon for religious reasons. The presence of Cervenko on the front lines represents an absolute paradox. He is a military officer who is actively engaged in this armed conflict, yet he consciously refuses to harm his "fellow wretches", even if by doing so he puts his own life in danger.

At a closer analysis, we see that Cervenko strictly follows the word of Christ, which commands him not to commit violence to anyone, not to take part in violence, and not to harm anyone, not even those that he might call his enemies. This doctrine of Christian non-violent resistance resembles that which Lev Tolstoy elaborated. Once we engage in the doctrine of violence, we cannot deny another man's right to respond in kind with violence. It is a self-evident truth that if we admit the right of one man to resist what he considers as evil by violence, we cannot refuse another the right to resist by violence what he in his turn may consider as evil (Tolstoy 1886, 76).

In effect, Cervenko was a conscious objector who fought the Austro-Hungarian state from within. And by his actions, or rather lack thereof, he was as much a traitor as Svoboda. Gross, a socialist anarchist, admits his similarity to Cervenko, mockingly stating that "[…] Cervenko, by the paroxysm of love for love, is closer to [him] than any other. He loves mankind so much that, in fact, he hates all men, convinced that only he is a true man..." (Rebreanu 1922, 212). Gross fuses the nature of his socialist solidarity with that of the Book of Leviticus when he gives in to the doctrine of hate. He focuses more on hating the enemy than loving his neighbor. And for this he reinterprets the enemy which he identifies with the ruling officers and not the other combatants, on either side of the front line:

> *"And then, over the blood-soaked trenches, over the grave-strewn borders, all the oppressed, all the revolted, will join hands and, in a shrinking momentum, will turn against those who have exploited them for thousands of years."* (Rebreanu 1922, 63).

But in the context of this latter phases of the Great War it was extremely difficult to single out one's neighbor from one's enemy. In this regard, Tolstoy (1886, 14) had observed a similarity between conservative Christian patriots and revolutionary Atheists. Both try to fight against the perceived evil that the other does. And neither the former nor the latter will give up their right to resist by violence what they consider as evil. The laws of man are flawed and in trying to fight evil, man has only brought forth more evil. Man thinks to destroy evil with evil. Which is irrational. In order that there be no evil, man should do no evil. Every distinction between men is flawed. Every judgment by which we consider one as good and the other as bad as well and human justice is distinctly pointed out as being evil. All judgment is made obsolete by the law of God – mercy. And there shall be no mercy for him who is himself without mercy (Tolstoy 1886, 11).

Although Rebreanu does not expressly state the religious affiliation of his characters, we can assume that Varga as well as General Karg are Catholic. Cervenko is Orthodox. Gross is an

Atheist with a Mosaic background. Klapka is harder to determine, but in any case he is either a Protestant or under strong influences from the Protestant Reformation. In this light we see that the typology Lucian Blaga (1944, 184) elaborated is true: "[t]he Catholic was modelled on the idea of the state, the Protestant on the idea of individual freedom, [and] the Orthodox on the idea of a living organism."

As for our protagonist, his final transformation happens while in holding awaiting his judgement. Mirroring Svoboda's attitude in the beginning he was serene, content and at peace with himself. He refused Klapka's pleas to fight for his freedom, or at least feign insanity. And he openly defied those tasked with condemning him by refusing to justify his actions the same way Svoboda defied him. He knew that his fate wasn't decided then. His fate had been sealed when General Karg refused his request to be left on the Galician front or to be transferred to the Italian one. And, in the end, he was forced to go join the Romanian front. As the Praetor noted, while recording his confession, "Bologa, a Romanian, on the Romanian front...", as if from that moment on his ultimate desertion ceased to be a possibility and became a certainty (Rebreanu 1922, 285).

Adhering to his Imperial identity, Apostol forsake his Romanian one. And trying to recover his Romanian identity made him lose both, as well as ultimately his life. In his final moments he regains his freedom only by renouncing his identity as Apostol Bologa - "Who could be this Apostol Bologa?" (Rebreanu 1922, 313) - to be restored as a man with a deep-seated trust in God. And with his last words - "Receive, O Lord, the soul of Your servant Apostol..." (Rebreanu 1922, 314) - he redeems himself from his first and most important betrayal, that of having deserted his faith.

BIBLIOGRAPHY

Adorno, Theodor W. (1966) 2004. *Negative Dialectics*, translated by E.B. Ashton. London: Routledge.

Blaga, Lucian. (1944) 2011. *Trilogia culturii*. Bucureşti: Humanitas.

Kant, Immanuel. (1788) 1999 "Critique of practical reason" in *Practical Philosophy*, translated and edited by Mary J. Gregor, general introduction by Allen Wood. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 133-271.

Kant, Immanuel. (1793) 1999 "On the common saying: That may be correct in theory, but it is of no use in practice" in *Practical Philosophy*, translated and edited by Mary J. Gregor, general introduction by Allen Wood. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 273-309.

Rebreanu, Liviu. (1922) 2002. *Pădurea spânzuraților*. Bucureşti: Litera.

Rebreanu, Liviu. (1932) 1943. "Mărturisiri - conferință-răspuns la ancheta Institutului de literatură de pe lângă Facultatea de litere din București" in *Amalgam*. București: Editura Socec. pp. 48-52.

Searle, John R. 2001. *Rationality in Action*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Tolstoy, Leo. (1886) 2005. *What I Believe*, translated by Constantine Popoff. New York: William S. Gottsberger.

ALCHEMY-A VERSION OF KNOWLEDGE

Elena Diana Buicu

PhD Student, University of Craiova

Abstract: Knowledge is a complex and versatile process that is divided in more fields: rational knowledge, supersensitive knowledge, artistic knowledge and the intuitive knowing, etc. The alchemy is an art of occultism which represents a source and an instrument of a superior knowledge. This has set the basis for the nowadays alchemy because it was centred on studying the nature, the matter and the human being. It was the alchemists that saw in nature the greatest masterpiece, they took and shaped it, having as primary goal to obtain the elixir/potion of life, represented by the philosopher stone. Due to the alchemical researches, some scientific discoveries were made, discoveries that played a major part in the evolution of science and in healing some diseases. Thus, the alchemy connects the rational knowing, through the scientific discoveries that were made, and the artistic knowing, because it is an art of occultism, a spagyric art.

Keywords: knowing, alchemy, art, philosopher stone, the elixir of life, science.

În gândirea ezoterică, arta era percepută drept „servitoarea naturii”, care își propunea să inițieze omul, văzut ca ființă naturală. Alchimia era considerată o artă a ocultismului și alături de francmasonerie era cotată drept o artă regală. Denumirea i-a fost dată ținându-se cont de legăturile francmasoneriei cu regele Solomon, declarat în 1646 fondatorul și „arhitectul templului ei” [Alexandrian, 1994: 25]. Această societate inițiatică s-a născut în Anglia, din gruparea tăietorilor de piatră cu sediul în York, Fraternity of Friemasons. Ei își spuneau frați și se ajutau între ei.

Tradusă, deci, prin denumirea de „artă regală” sau „chimie hermetică”, alchimia provine din grecescul „chymia”, „chymos” care însemna „suc”. Aceste explicații etimologice sunt notate în *Dicționarul ezoterismului*, din care se despride ideea că termenul „alchimie” a fost descoperit și în Franța anului 1265. [Riffard, 1998: 24]. Alături de astrologie și magie, alchimia este una dintre marile arte oculte, „al cărei țel este preschimbarea reală sau simbolică a metalelor în aur și a cărei finalitate este salvarea sufletului prin diverse acțiuni asupra materiei exterioare și/sau interioare” [Riffard, 1998: 25].

Alchimia este un instrument al cunoașterii superioare, în toate cele trei tipuri ale ei: *alchimie externă*, ce operează asupra metalelor, supranumită *fizică* sau *spargirică*; *alchimia internă* (ce analizează omul) supranumită *spirituală* și *Ars Magna* ce studiază transfigurarea materiei și a sufletului. Ars Magna a fost denumită de-a lungul timpului prin termenul „pansofie”, provenit etimologic din gr. „pan” = „tot” și „sophie” = „înțelepciune”. Numită “știință unitară sau artă universală, pansofia a fost valorificată de discipolii lui Paracelsus și a avut ca obiect de studiu materia și omul, urmărind regenerarea acestora din punct de vedere fizic și spiritual. Nu trebuie ignorat faptul că pansofia poate fi definită din mai multe perspective: „din punct de vedere dogmatic: viziunea globală a universului în unitate și totalitatea sa, ca substanță și ca Dumnezeu; din punct de vedere metodic: gândire și experiență ce merg, nu de la Dumnezeu

la substanță, de la spiritual la fizic, ci, dimpotrivă, de la natură, concepută drept Carte, la divin, conceput ca Suflet" [Riffard, 1998: 211]. Conform acestei definiții, natura reprezintă Marea Operă, cu care alchimiștii au lucrat, scopul lor fiind, de fapt, obținerea Elixirului Vieții. Acestia acționau „în solitudinea laboratoarelor, chinuindu-și mintea să descifreze încâlceala formulelor transmise de înaintașii lor sau inventând compoziții sofisticate, cu ingrediente din regnul vegetal sau animal" [Fabart, 2018: 104].

Alchimiștii lucrau fără odihnă, tocmai de aceea au fost numiți filozofi hermetici. Este îndreptațită denumirea atâta timp cât se acordă noțiunii „philosofia" înțelesul pe care i l-a dat inventatorul ei, Pitagora, și anume acela de artă de a gândi. Pitagora asocia „philosofia" cu două tipuri de cunoaștere: exoterică, practicată de oamenii comuni, exponenți ai profanului și ezoterică, destinată doar neofiților, mistagogilor. Fiind o artă de a gândi, alchimia a utilizat următoarele instrumente de cunoaștere: „doctrina hermetică, teoriile asupra plantelor, metalelor, planetelor, în ceea ce privește practica: operațiuni (material de construcție, substanță materială, procedee), speculații (proprietăți de pietre filozofale, cercetări asupra naturii)" [Riffard, 1998: 25].

Se cunoaște că hermetismul reprezintă, stricto sensu, totalitatea tezelor rezultate ca produs finit al lui Hermes Trismegistul, considerat „zeu inventator al tuturor artelor și al tuturor științelor, dar, îndeosebi, creator prin cuvânt, creator al scrierii"[Riffard, 1998: 127].

În Europa, hermetismul este echivalat cu filozofia alchimică, cuprinzând teorii asupra naturii și asupra pietrei filozofale.

Ca doctrină hermetică, alchimia se rezumă la trei aspecte: „1. Extragerea, din materia primordială, a primului Spirit al sulfului; 2. Extragerea, din mercurul obișnuit al sufletului sulfului; 3. Extragerea, din aurul obișnuit al Corpului sulfuros" [Fabart, 2018: 106]. Dificultatea alchimiștilor a constat în descoperirea materiei primordiale, care l-a ajutat pe Dumnezeu în crearea lumilor.

Considerându-se filozofi, alchimiștii nu aveau alt scop decât pregătirea pietrei filozofale. Ucenicii acestora, ajutoarele lor, erau numiți „copiii științei" [Alexandrian, 1994: 160]. În laboratorul alchimiștilor, erau trei instrumente indispensabile muncii acestora: un cuptor cu foc, numit athanor, oul filozofic, strachina, o lampă, un cârlig, cântare cu greutăți, vase de sticlă sau de pământ. Cu asemenea instrumente, alchimiștii realizau operații alchimice care „nu erau simbolice: erau operații materiale, practicate în laboratoare, dar ele urmăreau un alt scop decât chimia" [Eliade, 2019: 10].

Deși incipitul chimiei s-a confundat de-a lungul timpului cu alchimia, între cele două surse de cunoaștere există o distincție clară, lucru pe care îl remarcă și Mircea Eliade în studiul său dedicat alchimiei, *Făurari și alchimiști*: „ Chimistul practică observația exactă a fenomenelor fizico-chimice și a experiențelor sistematice, pentru a pătrunde structura materiei - alchimistul este interesat de „patimile", „moartea" și „nunta" substanțelor rânduite în vederea transmutării Materiei (Piatra Filozofală) și a vieții umane (elixir vitae)" [Eliade, 2019: 10]. Iată că cercetătorul Mircea Eliade rezumă scopul chimiei, care este complet diferit de cel al alchimiei, ca știință exactă. Autorul consideră că procesele alchimice sunt originale, iar pentru a le înțelege trebuie să fie studiate din perspectiva alchimistului. În viziunea lui Mircea Eliade, „alchimia se numără printre creațiile spiritului preștiințific" [Eliade, 2019: 13], ține de cultura arhaică a popoarelor, este o știință, dar una sacră.

Un alt cercetător de seamă, C. G. Jung, asociază alchimia cu altă știință, psihologia, considerând-o psihologie a transferului. Acesta traduce în concepte psihice simbolurile alchimice. Mircea Eliade semnalează că pentru Jung, ca psiholog, „alchimia, cu toate

simbolismele și toate operațiunile sale, este o proiecție, în Materie, a arhetipurilor și a proceselor inconștientului colectiv. Opus alchymicum este, în realitate, procesul de individuație prin care devenim sine. Elixir vitae ar fi obținerea sinelui" [Eliade, 2019: 211].

Astfel, se poate deduce că, după Jung, scopul alchimiei era acela de vindecare, de tămăduire a lumii și a sinelui. Pentru alchimiști, materia era, de fapt, sinele, care închidea în interiorul ei acel "anima mundi", numit de aceștia „spiritus mercurius". Materia putea fi salvată doar prin obținerea pietrei filozofale, văzută ca un „corpus glorificationis".

Primele încercări de revelare a acestui *corp glorios* trebuie cautate încă din antichitate și asta pentru că anticii au fost guvernați de dorința arzătoare de a explica lumea. Ei credeau că regele Solomon era cel care a inventat piatra filozofală. La început, alchimiștii greci doreau să obțină imitațiile unor metale, precum aurul și argintul. Cel care s-a ocupat cu precădere de aceste operatii alchimice și care este autorul multelor rețete de cimentare și colorare a metalelor este gnosticul Zosima Pamopolitanul, considerat „primul alchimist", care „a dezvoltat chrysopea, << arta sacră de a face aur >> urmărind un scop, în egală măsură mistic, cât și material" [Alexandrian, 1994: 155].

Există multe mituri în legătură cu practicarea alchimiei în acele timpuri. Primele etichetări ale alchimiei erau atribuite lui Pitagora sau lui Democrit. Avându-se în vedere că această artă regală lucrează cu procese transfigurătoare, la care supune natura, utilizând elementele primordiale, apa, focul, pământul și aerul, se poate considera dialogul lui Platon, *Timaios* ca un tratat alchimic de referință. În acest sens, este semnificativ monologul lui Timaios despre univers și originile lui: „În alcătuirea lumii a intrat fiecare dintre cele patru elemente în întregul său. Într-adevăr, Demiurgul a alcătuit universul din tot focul, toată apa, tot aerul și tot pământul, nelăsând afară nicio parte și nicio putere a nici unuia" [Platon, 1993: 146]. De asemenea, în acest dialog, se subliniază ideea că Dumnezeu, ca un adevărat alchimist știa „potrivit cunoașterii sale desăvârșite, că cele calde și cele reci, precum și toate câte au puteri violente, împrejmuind din afară și lovind un corp compus, îl dizolvă și, aducând asupră-i boli și bătrânețe, îl fac să piară" [Platon, 1993: 146]. Concluzia acestui text este că Dumnezeu a creat universul din cele patru elemente, ca pe un tot unitar, ținând departe de el bătrânețea sau boala. Se pare că Platon a intuit puterea tămăduitoare a celor patru elemente, care alcătuiesc scutul de protecție a universului.

Alchimiștii decriptau semnificațiile acestor elemente în felul următor: aerul, element activ, masculin, era simbioza dintre cald și umed și reprezenta un component al spiritelor; apa, element pasiv, feminin, îmbina realul și umedul și simboliza originea vieții; focul, element activ, masculin, unea caldul și uscatul și era interpretat ca fiind un principiu al vieții, centru al spiritului. Paracelsus neagă cele patru elemente aristoteliene, ce au stat la baza alcătuirii universului, considerându-le „calitățile esențiale ale unei substanțe" [Paracelsus, 2020: 17]. Acesta înlocuiește sistemul aristotelian cu propriul sistem, pe care îl numește Tria Prima, adică mercurul natural, sulful și sarea, oferind lumii o nouă cheie de cunoaștere a naturii. După Paracelsus, mercurul este un principiu feminin, umed, opus sulfului care este un principiu masculin, activ, asociat focului. Sarea este văzută ca element intermediar între acid și bază, ca un cristal cubic.

Tria prima este realizată de către Paraclsus prin observarea directă a naturii, folosindu-se de intuiție și ghidându-se după un raționament care era bazat neapărat pe logică. El consideră că, prin contemplație, se poate descoperi elementul divin al unui obiect. În viziunea lui Paracelsus și a alchimiștilor, în general, natura are o componentă sacră, o dimensiune divină care este revelată

„în aspectul subtil al substanțelor”[Eliade, 2019: 174]. Ei pretindeau că acest element de structură divină a naturii permite descoperirea pietrei filozofale.

Papus, în studiul său dedicat științei secrete, descrie în detaliu acest mitem alchimic, piatra filozofală, dar și operațiile care duc la obținerea ei. Astfel, piatra filozofală este percepută ca fiind „un praf care poate avea culori diferite în funcție de gradul de perfecțiune, dar care, practic, nu posedă decât două, albă sau roșie. Adevărata piatră filosofală este roșie” [Papus, 45].

Medicul ocultist rezumă operațiile alchimice, a căror izbândă este piatra filozofală, astfel: „extragerea din mercurul obișnuit a unui element special numit de alchimiști Mercurul filosofilor; acționarea fermentului extras din mercur asupra aurului; pentru a extrage, de asemenea, un ferment, amestecarea fermentului extras din aur cu fermentul extras din argint și cu fermentul mercurial într-un vas de sticlă verde foarte solid și în formă de ou” [Papus, 45]. Urmează o operație de fierbere a vasului într-un athanor, în urma căreia, materia obținută în ou ajunge de culoare neagră care se transformă în alb. Continuând să se coacă, această materie albă ia diferite culori, ajungând, în cele din urmă, la roșu rubiniu, care este culoarea pietrei filozofale. Procesul de încălzire a pietrei este reluat la intervale mai lungi de timp, efectuându-se, astfel, multiplicarea pietrei.

Acesta era procesul de obținere a pietrei filozofale, despre care Paracelsus mărturisea că fusese descoperită, mai întâi, în Egipt sau în Persia. Paracelsus nu era preocupat de puterea pietrei de a transfigura metalele în aur, ci de puterea ei tămăduitoare, sfătuindu-i și pe ceilalți alchimiști să o folosească pentru a descoperi remedii care să poată fi folosite în medicină, în vindecarea bolilor.

El era convins că piatra avea origine divină: „Materia pietrei filozofale nu este altceva decât Mercurul arzător și perfect, extras de Natură și Artă, care este adevăratul Adam hermafrodit și microcosmos preparat cu cea mai mare iscusință”[Paracelsus, 2020: 16]. Această definiție a pietrei cuprinde crezul filozofic al lui Paracelsus și visul alchimic, acel „homunculus” menirea omului fiind aceea de a preface natura, de a o stăpâni. Astfel, „mitul soteriologic al perfecționării și, în definitiv, al mântuirii Naturii” [Eliade, 2019: 181] care a guvernat preocupările omului modern își trage seva din alchimie. În acest sens, Mircea Eliade afirma: „Alchimia a lăsat o moștenire mult mai mare lumii moderne decât chimia rudimentară: i-a transmis credința sa în transmutația Naturii și ambiția sa de a stăpâni Timpul” [Eliade, 2019: 183].

În concluzie, operațiile de prefacere a naturii erau numite de către alchimiști „magister”. Alexandrian schițează o clasificare a acestor operații, așa cum erau înțelese de făurarii alchimiști: „existau magisterul prafurilor (prefacera unui corp în praf), magisterul consistenței (a îngroșa sau a coagula), magisterul greutății (a mări greutatea naturală a unui corp fără a-i mări volumul), magister de calitate (a înlătura o calitate rea dintr-un amestec, a face din otravă un balsam), magisterul principiilor (a descompune un corp pentru a-i analiza principiile)” [Alexandrian, 1994: 163].

Tot acest autor subliniază importanța pe care alchimiștii au avut-o în lume în privința descoperirilor științifice, la care au ajuns datorită acestor „magister”. Alexandrian afirmă că „acești oameni lucrând la cele două elixiruri ale lor, la alb și la roșu, au făcut descoperiri științifice de care beneficiem și astăzi: ei sunt cei care au găsit apa regală, sulfura de arsenic, boraxul, amoniacul, bismutul, antimoniul metalic, sulfura naturală de arsenic, sublimatul coroziv, cupelația argintului și a aurului (adică purificarea lor cu ajutorul plumbului)” [Alexandrian, 1994: 168]. De asemenea, este recunoscut faptul că la baza chimiei de astăzi stă alchimia, interpretată ca fiind de două ori știință, întrucât,, știința însuflețită de un vis măreț este de două

ori știință" [Alexandrian, 1994: 169], iar visul ei a fost acela de a dărui omenirii elixirul vieții, vindecarea trupului și a sufletului.

BIBLIOGRAPHY

Alexandrian. *Istoria filozofiei oculte*. Traducere de Claudia Dumitru. București, Ed. Humanitas, 1994.

Eliade, Mircea. *Făurari și alchimiști*. Traducere din franceză de Mona Antohi și Sorin Antohi. București, Ed.Humanitas, 2019.

Fabart, Felix. *Istoria filozofică și politică a ocultismului. Magie, Vrăjitorie, Spiritism și Alchimie*. București, Ed, Herald, 2018.

Papus, *Știința secretă*. Traducere și îngrijire ediție: Radu Duma. București, Ed. Herald.

Platon, *Timaios* în *Opere,* vol. VII. București, Ed. Științifică, 1993.

Paracelsus, Theophrastus Ph. *Ars Alchimica. Șapte tratate în care se vorbește despre Natura, Știința și Arta Spagirică.* București, Ed. Herald, 2020.

Riffard, Pierre. *Dicționarul esoterismului*. Traducere din limba franceză și note de Doina și Gheorghe Pienescu. București, Ed. Nemira, 1998.

FEMININE FASHION BETWEEN SOCIAL IDENTITY AND COQUETRY

Diana Maria Dimirache

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare

Abstract: Clothing in Ancient Rome was interdependent with the hierarchical status of the individual, Roman men wore the toga, and the matrons palla and stolae. They were thus distinguished by clothing from slaves, freed or dedited. The manner in which women's clothes were tailored was similar to men's clothing, such as the cloak or tunic, but the dimensions were larger. But there are clothes intended exclusively for women who clearly distinguished between matrons, slaves or prostitutes. Stolla was a clue to the married woman and worn over the tunic. Its length covered the legs, and on the shoulder were placed strips that connected the front and the back of the coat (the institia).
Women wore jewelry, but they were not only an object of coquetry, but also a symbol of religious cults. The courtesan and slaves did not wear jewelry, they had simpler clothes, but their bodies were much more exposed. The young girls had a toga that was hemmed with red, because it was believed that this color had apotropaic properties. The hairstyle was a way of erotic attraction, being considered the prerogative of erudite, elegant women, but also an insignia of social identity, determined by a series of factors: profession, amount of wealth, age. The dress of Roman women is an indication of gender segregation, but also of social class or rank, given that the place occupied at festivals, theaters or public games was also highlighted by clothing.

Keywords: Woman, dress, status, hairstyle, jewelry

Stilul vestimentar și evoluția modei au fost influențate de-a lungul timpului de paradigma mentalităților sociale, politice și religioase care a impus forme austere sau extravagante, metamorfozele materialelor, culorilor, variația croielii reprezentând nu numai simbolul activității creatoare, ci și etalonul condiției sociale. Deși conceptul de modă, înțeles în accepția actuală, s-a conturat în epoca Renașterii, preocupările pentru stil și armonia formelor reprezintă o coordonată a sufletului uman care a ridicat moda la nivelul rafinamentului artistic. Omul, conștient de atracția sa pentru frumos, a intervenit în modelarea făpturii sale, utilizând veșminte, podoabe și pomade, dar a impus prin modă și prejudecăți sau diferențieri sociale care au dus la segregare, marginalizare sau chiar la stigmatizarea unor grupuri sociale. Vestimentația constituie un element de interes în analiza mentalului colectiv în Roma Antică, deoarece era în interdependență cu statutul ierarhic al individului, societatea romană fiind dominată de bariere de gen sau de compartimentări sociale orânduite de-a lungul unei scări axiologice determinate de cuantumul averii. Locul ocupat la festivaluri, teatre sau jocuri publice este evidențiat și de îmbrăcăminte, iar standardele de viață se reflectau în vestimentație sau bijuterii, uneori eticheta și luxul devenind o formă de exacerbare a puterii. Jérôme Carcopino precizează că împăratul dispunea de serii de servitori specializați pentru fiecare garderobă specifică unor circumstanțe din activitatea sa „[...] pentru tunicele de palat are pe sclavii *a veste privata*, pentru togele de oraș pe sclavii *a veste forensi*; pentru costumele militare de mică ținută pe sclavii *a vesti castrensi*, iar pentru marile ținute de paradă pe sclavii *a veste triumphali*, pentru costumele purtate la teatru, pe sclavii *a veste scaenica*, pentru cele îmbrăcate când se duce la amfiteatru pe

cei *a veste gladiatoria"*[1]. Și marile femeii ale Romei se bucurau de privilegii asemănătoare. Livia Augusta, deși austeră și doritoare de simplitate, avea o multitudine de sclavi care se ocupau de asigurarea unei toalete demne de o împărătească: îngrijtorul hainelor de purpură (*a purpura*), cel care se ocupa de veșmintele de dimineață (*a veste matutina*), cel care supraveghea hainele imperiale (*a veste regia*), sclavul care pregătea hainele pentru marile ceremonii (*a veste magna*), păzitorul dulapurilor unde se țineau hainele (*capsarius*), robul care păstra hainele de lână (*lanipendius*), sclavii care cărau stofele (*vestiplicae*). O armată de sclave femei aveau grijă de coafura și machiajul Liviei: cele care țineau în custodie bijuteriile (*ab ornamentis*), maseuza (*untrix*), coafeza care-i executa cocul (*a tutulo ornatrix*), cele care răspundeau de parfumuri (*ad unguenta*), sclavele care țineau bijuteriile de aur (*aurifices*), șefa toaletei (*ornatrix*), sclava care îi prezenta cerceii (*ornatrix auriculae*) etc. Sclavii bărbați aveau și ei atribuții clare: cel care îi pregătea baia (*aquarius*) sclavul care-i prezenta pietrele prețioase și perlele (*margaritarius*), cel care-i pregătea încălțămintea (*calciator*), sclavul care se ocupa de sandale (*a sandalio*)[2].

Magnații Romei se străduiau să copieze fastul împăratului care nu putea fi egalat, iar femeile dădeau dovadă de cochetărie și săvârșeau adevărate ritualuri zilnice dedicate înfrumusețării. Îmbrăcămintea era specifică în funcție de gen și de clasă socială, bărbații romani purtau *toga*, iar matroanele *palla* și *stolae*, elemente vestimentare prin care se deosebeau de sclavi, liberți sau deditici. Linia croielii unor haine destinate femeilor era similară vestimentației masculine, precum mantia sau tunica, dar dimensiunile erau mai mari în privința lungimii. Existau însă haine destinate exclusiv femeilor care făceau clar distincția dintre matroane, sclave sau prostituate. *Stolla* era un indiciu al femeii căsătorite (obligatoriu soții erau cetățeni romani) și se îmbrăca peste tunică. Lungimea ei acoperea picioarele, iar pe umăr erau așezate benzi care făceau legătura între partea din față și cea din spate a hainei (*institia*). Alberto Angela[3] precizează că hainele feminine erau mult mai vaporoase și aminteau de chitonul femeilor din Grecia, dar particularitatea celor romane consta în faptul că erau fixate de două centuri care subliniau linia taliei. În secolul I p.Chr. se renunță la *stolae*, cu toate că mai era uzitată uneori, dar mai mult ca simbol al modestiei celei care o purta. *Palla* era un șal lung de peste trei metri, dreptunghiular care se purta fie drapat pe umărul stâng, fie ca o haină sau o mantie cu glugă, pentru că femeile respectabile nu ieșeau cu capul descoperit. O femeie îmbrăcată cu aceste obiecte vestimentare nu era disponibilă, de aceea prostituatele și adulterinele aveau prohibiție la acestea, ele erau obligate să poarte *toga*: „*Palla* avea mai multe roluri: ascundea o parte de obraz și podoaba capilară, dar limita și tendința de a gesticula. *Palla* acoperea părul care […] era temut pentru puterea lui erotică"[4]. Dimineața, arată Jérôme Carcopino[5], matroana se îmbrăca cu un *amictus* și se pregătea pentru baia extrem de importantă numită *cura corporis*. Pe sub haină femeia avea un *strophium* sau un *mamillare*, un fel de sutien arhaic, constând într-o bucată de pânză care îi susținea sânii:

„Arheologii au scos la lumină numeroase reprezentări ale acestor *sutiene*, cum este cazul faimoaselor picturi erotice din lupanarul din Pompei. Însă cel mai impresionant este mozaicul de

[1] Jérôme Carcopino, *Viața cotidiană în Roma la apogeul Imperiului*, în românește de Cicerone Theodorescu, prefață și note Dumitru Tudor, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1979, p. 104.
[2] Cf. D.Tudor, *Femei vestite din lumea antică, coroană sau cunună*, Editura Științifică, București, 1972, pp. 219-220.
[3] Alberto Angela, *O zi în Roma Antică, secrete și curiozități*, traducere din limba italiană de Emanuel Botezatu, prefață de Zoe Petre, Editura Corint, București, 2016, p. 58.
[4] Guy Achard, *Femeia în Roma Antică*, traducător Tudor Rareș Galan, Editura Prietenii Cărții, București, 2009, p. 49.
[5] Jérôme Carcopino, op. cit., p. 210.

la *villa del Casale*, din localitatea Piazza Armerina, în Sicilia, în care se pot vedea mai multe tinere purtând un adevărat costum de baie «două piese», surprinzător de modern, purtat de femeile romane la piscină sau pentru exercițiile de gimnastică”[6].

Meretricele purtau *toga* asemeni bărbaților și erau preocupate excesiv de imaginea fizică, după cum evidențiază Plautus în *Poenulus*: „din zori, ne spălăm, ne frecăm, ne ștergem, ne lustruim, ne gătim, ne fardăm…E tare greu să fii femeie!”[7]. Toga era purtată de aceste femei, cât și de cele care comiseseră adulter, haina fiind un stigmat al decăderii morale. Fetele tinere aveau o *toga* care era tivită cu roșu, fiindcă se credea că această culoare are proprietăți apotropaice. În jurul gâtului purtau o *bulla*, care împlinea rolul unei amulete, iar părul era strâns la spate. În ciuda veşmintelor de lux, culorile erau destul de terne. Spre sfârşitul Republicii şi în epoca imperială femeia se emancipează și din punct de vedere vestimentar, la Capua sunt înființate ateliere care vopseau pânzele în felurite culori, iar albul rămâne simbolul doliului. Apar o serie de centre care produc parfumuri, iar lucrătura podoabelor devine tot mai rafinată. Treptat frumusețea precedă cinstea, femeile acordă tot mai mare atenție aparenței fizice, cu toate că Lucretius crede că dresurile feminine trebuie însoțite și de o purtare agreabilă, dar nu exclude necesitatea preocupării pentru înfrumusețarea trupului feminin: „O femeiușcă urâtă, adesea ajunge iubită:/ […] printr-o purtare plăcută şi-a trupului bună-ngrijire”[8].

Hainele se confecționau din pânză, lână sau in, dar femeile potentate aveau haine din bumbac mult mai fin și uneori din mătase: „Mătasea ajungea la Roma după o călătorie îndelungată cu caravanele, pe un drum care traversa stepele și deșerturile Asiei, pentru a ajunge, în sfârşit, pe coastele Mării Mediterane. Prin urmare, prețul mătăsii era uriaș”[9]. Prelucrarea lânii se făcea atât acasă, cât și în centre specializate, cu toate că rolul torsului e atribuit în special femeii: „La sfârșitul Imperiului, atelierele textile de stat continuă să poarte numele de *gynaecea*, atât de puternică era ponderea unei tradiții ce considera torsul, țesutul și confecționarea îmbrăcămintei nişte îndeletniciri prin excelenţă feminine”[10]. Purpura era foarte scumpă și era destinată elitelor. Mary Beard, analizând diferite epitafuri în care se consemnează varii ocupații, amintește de un oarecare Caius Pupius Amicus, sclav care fusese specializat în „vopsitoria de purpură”, și precizează că aceasta era extrasă din carapacea unor crustacee, fiind folosită pentru a da culoare hainelor împăratului și ale senatorilor[11]. În timpul dinastiei iulio-claudice, negustorii și liberții bogați se ocupau de comerțul cu lână, N.A.Maşchin precizează că un centru important de producție era Campania unde s-au dezvoltat o serie semnificativă de ramuri industrial[12].

În timpul nopții, matroana romană nu era îmbrăcată sumar, ci își păstra tunica, *strophium*-ul și centura (*capetium*), de cele mai multe ori, mai ales în cazul potentaților, având un dormitor separat de cel al soțului. Inventarul cochetăriei feminine putea fi repartizat în trei mari compartimente: *mundus muliebris*, care cuprindea toate obiectele de toaletă, *vestis*, adică obiectele vestimentare, și *ornamenta*, podoabele și bijuteriile. Femeile purtau bijuterii nu numai

[6] Alberto Angela, op. cit., p. 61.
[7] T. Maccius Plautus, *Poenulus*, Act I, scena II, T. Maccius Plautus, *Poenulus*, sau *Tânărul cartaginez*, actul 1, scena 2 (tufts.edu), htpp//www.perseus.tufts.edu/hopper/ text?doc=perseus: text:1999.02.0106:act=1: scene=2.
[8] Titus Lucretius Carus, *Poemul naturii*, traducere, prefață și note de D. Murărașu, BPT, Editura Minerva, București, 1981, vv. 1279, 1281, p. 175.
[9] Alberto Angela, op. cit., pp. 60-61.
[10] Oliviu Felecan, *Noțiunea „muncă” – o perspectivă sociolingvistică în diacronie*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, Editura Mega, p. 177.
[11] Mary Beard, *SPQR O istorie a Romei Antice*, traducere din engleză de Mihnea Gafița, Editura Trei, București, 2013, p. 395.
[12] Cf. N.A. Maşchin, *Istoria Romei Antice*, Editura de Stat, București, 1951, p. 312.

din motive ornamentale, ci și ca pe un însemn al cultelor religioase sau ca embleme ale unor implicări sociale: „Bijuteriile moștenite evident de la etrusci, aveau mai mult o valoare sacră, civică și economică, și mai puțin ornamentală. Civică, pentru că femeile aveau dreptul să le poarte dacă participaseră la mari acțiuni civice”[13]. Ovidius transpune liric sărbătorile dedicate Iunonei și descrie fastul și vestimentația albă a tinerelor fecioare care poartă sfioase pe cap vasele sacre, având părul prins „[…] numa-n aur și în nestemate,/ Și minunate tunici gleznă-aurită le-ating”[14]. Imagistica ceremonialului scoate în evidență apetența romanilor pentru opulență și extravaganță, spectacolul fiind oferit și de strălucirea podoabelor care ocupă un loc special în manifestările sacre.

Majoritatea ornamentelor constau în cercei care erau mari și atârnau, coliere sau fibule utilizate pentru închiderea mantiei. Doliul excludea bijuteriile. Curtezanele și sclavele nu se împodobeau cu bijuterii, aveau haine cu croială mai simplă, dar compensau acest neajuns al atracției feminine cu expunerea mult mai pregnantă a trupului. Matroanele aveau în rutina zilnică activitatea de inventariere a bijuteriilor enumerate de Ovidius. Pe lângă cercei, inele, colier (*monile*) și brelocuri în jurul gâtului (*catellae*), femeia romană purta pe cap diademă (*mitra*). La gât avea un pandativ (*pectoral*), iar brațele și gleznele erau împodobite cu brățări. Un document important în acest sens este *Satyriconul* lui Petronius, fragmentul în care Fortunata îi arată brățările Scintillei, soția lui Habinnas: „Fortunata și-a desprins brățările de pe brațele sale grăsune […]. În cele din urmă și-a scos și brățările de pe picioare și chiar rețeaua aurie din păr, despre care spunea că e lucrată din aur curat”[15]. Vestimentația de lux a Fortunatei, îmbrăcată cu o rochie trasă de o cingătoare galben-verzuie care-i descoperea tunica de dedesubt de culoarea cireșei, cu brățări încolăcite de-a lungul gleznei, este în contrast cu gestul ei vulgar de a-și șterge mâinile în năframa purtată la gât. Jérôme Carcopino consideră că *mappa*, care era atârnată la brațul femeii, era nu numai un instrument pentru ștergerea transpirației faciale, ci și un înlocuitor al batistei, „deoarece singurul cuvânt latin pe care am avea dreptul să-l traducem prin batistă, *muccinium*, nu este atestat înainte de sfârșitul secolului III al e.n.”[16]. Etalarea bijuteriilor surprinde anomaliile lumii liberților îmbogățiți, dar și faptul că bijuteriile reprezentau un simbol al puterii și al bunăstării, de aceea erau preferate podoabele mari, cu pietre scumpe divers colorate. Resursele naturale de mare diversitate ale romanilor au creat premisele constituirii unei adevărate estetici în materie de podoabe. Soțul ei, Trimalchio, deși cere să-i fie aduse toate bijuteriile, se plânge de risipa femeilor care îi despoaie pe bărbații *dobitoci*, adăugând că are șase livre și jumătate de giuvaeruri[17].

Bijuteriile puteau să pecetluiască uniunea maritală, logodnicul oferind viitoarei mirese un *anulus pronubus*, un inel care simboliza un gaj și un angajament pentru căsătorie. Constantin-Iulian Damian, analizând scrierile lui Plinius, precizează că inelul era inițial din fier, dar treptat acesta a fost înlocuit cu bijuterii realizate din metale prețioase, fiind gravat și îmbogățit cu pietre scumpe. Totuși admite că „Este posibil ca inelul din fier să fi avut un caracter ritualic, iar celelalte să fi fost daruri care să suplinească lipsa lui de valoare materială. Cert este că, până în secolul al III-lea, la scriitorii creștini inelul deja fusese asociat cu logodna”[18]. Suetonius, vorbind

[13] Guy Achard, op. cit., p. 50.
[14] Ovidiu, în românește de Maria-Valeria Petrescu, *Serbările Iunonei*, III, XIII, Colecția cele mai frumoase poezii, București, 1969, p. 56.
[15] Seneca, *Apokolokyntosis*, Petroniu, *Satyricon*, traducere, prefață și note de Eugen Cizek, Editura pentru literatură,1967, LXVII, p. 143.
[16] Jérome Carcopino, op. cit., p. 215.
[17] Seneca, *Apokolokyntosis*, Petroniu, *Satyricon*, op.cit., p. 143.
[18] Constantin-Iulian Damian, *Instituția familiei în Roma Antică*, Editura „Astra Museum”, Sibiu, 2019, pp. 69-70.

despre intrigile amoroase ale lui Caesar, amintește că acesta a cumpărat pentru metresa sa, mama lui Brutus, Servilia, pe care se pare că a iubit-o cel mai mult „o perlă care l-a costat șase milioane de sesterți”[19], dovedind că prețuirea pentru femeie era deseori demonstrată prin bijuterii scumpe.

Promulgarea *Legii Oppia*, în 215 a.Chr., a dus la restricții în privința podoabelor, femeile nu puteau să poarte bijuterii care să cântărească peste paisprezece grame, respectiv o jumătate de uncie de aur, să poarte rochii tivite cu purpură, veșminte țipătoare și să se deplaseze cu carul prin Roma, prin vreun alt oraș sau prin împrejurimi, mai mult de o mie de pași, exceptând participarea la sacrificiile publice[20]. Prin această lege s-a dorit o limitare a luxului, dar și o restrângere a drepturilor femeilor, care a stârnit revolta matroanelor. Adunându-se din alte orașe și din târgurile aflate în apropierea Romei, femeile au invadat forul și au cerut dreptul de a se bucura de bijuteriile lor. Tribunii plebei, M.Fundanius și L.Valerius susțin abrogarea legii, intrând în polemică dură cu consulul M.Porcius Cato, un tradiționalist și un misogin recunoscut care, în discursul său, apostrofează femeile considerând că le lipsește „simțul rușinii” și amintește că în trecut bărbații nu permiteau soțiilor să intervină în treburile publice: „Strămoșii noștri n-au îngăduit niciodată ca vreo femeie să săvârșească vreo faptă măcar de interes personal fără consimțământul tutorelui ei și au ținut ca femeile să fie sub ascultarea părinților, fraților, soților”[21]. Libertatea acestora de a se împodobi va prejudicia liniștea soțului, pentru că femeile bogate își vor „face găteli din ale sale proprii”[22], iar altele, neavând mijloace materiale, vor cere podoabe bărbatului care va fi măcinat sufletește când „va vedea că altul i-a dăruit unei femei, ceea ce el nu i-a putu dărui”[23]. Autonomia femeilor este periculoasă în opinia lui, deoarece au firi nestăpânite și „animalul nedomesticit din ele”[24] nu poate fi potolit decât prin autoritatea masculină:

„Femeile jinduiesc după libertate, ba chiar doresc să nu aibă nicun fel de îngrădire în toate privințele [...]. Și atunci, dacă vor cuceri astăzi acest drept, ce nu vor mai încerca mâine [...] Credeți oare că vor mai putea fi suportate când le veți îngădui să obțină câte un drept? Credeți că până la urmă nu vor reuși să vi le smulgă pe toate și chiar să fie egale cu bărbații? Îndată ce vor începe să fie egale cu noi, vor fi și mai presus decât noi ”[25].

În apărarea femeilor, L. Valerius aduce argumente de ordin istoric și social și amintește de episodul în care matroanele răscumpără Roma din fața invaziei galilor, donându-și bijuteriile. Și podoaba capilară putea deveni un mijloc prin care femeile își demonstrau implicarea civică și prețuirea pentru cetate, ele oferindu-și în momente de cumpănă cauzate de natura belicoasă a romanilor, părul din care se confecționau frânghii, aceste jertfe feminine fiind onorate în templul dedicat lui Venus cheală[26].

Alberto Angela imaginează o dimineață obișnuită în care *domina* își începe toaletarea: machiajul stăpânei este realizat de trei sclave, dintre care una îi trage draperia, alta îi prelungește

[19] *Viața lui Cezar*, 50, biblioteca virtuală Suetonius Tranquillus Caius, *The Lives of the Twelve Caesars*, Life of Cezar, An English Translation, Augmented with the Biographies of Contemporary Statesmen, Orators, Poets, and Other Associates. Suetonius. Publishing Editor. J. Eugene Reed. Alexander Thomson. Philadelphia. Gebbie & Co. 1889, htpp://www.perseus.tufts.edu/hopper/ text?doc= perseus:text: 1999.02. 0132:life=jule.chapter=50.

[20] Cf. Titus Livius, *Ab urbe condita* (*De la fundarea Romei*), volumul II, traducere, tabel cronologic și note de Paul Popescu Găleșanu, BPT, Editura Minerva, București, 1976, Cartea a XXXIV-a, I, p. 347.

[21] Ibidem, p. 349.

[22] Ibidem, p. 352.

[23] Ibidem, IV, p. 353.

[24] Ibidem, III, p. 350.

[25] Ibidem, III, p. 350.

[26] Cf. Guy Achard, op.cit., p. 35.

sprâncenele cu cărbune, iar ultima îi ține oglinda din bronz. Pe urmă sprâncenele sunt estompate cu cenușă, iar ochii sunt conturați cu cerneală de sepie sau negru de fum, confecționat din scoici arse: „Pe masă se află o valvă de scoică în care se mai zăresc încă urmele unei paste de un negru intens. Ingredientul principal al acestei mixturi îl constituie…furnicile fripte!”[27]. Fardul de ochi care umbrea pleoapele este *kohl*-ul, folosit și azi de arăboaice, un amestec special de funingine. Toate produsele cosmetice erau ținute într-un sipet de lemn, foarte elegant, care conținea și cutiuțe de alifii păstrate în vase de ceramică fină (*terra sigillata*) și alabastru, dar femeile bogate aveau cutiuțe de argint masiv (*capsa*). Cremele aveau la bază placenta de vacă, ierburi, fiere de taur, extract din organe genitale de vițel sau bicarbonat. Rujul era de diverse culori, dar roșul era preferabil, fiind obținut din cinabru sau vermillon, un oxid roșu de mercur, ori din miniu, un oxid roșu de plumb. Exista și un fond de ten preparat din miere, ceruză și grăsimi, la care se adăugau pigmenți roșii, ocru roșu fiind folosit și pentru a se pudra obrajii, tălpile și palmele. Pe vârful sânilor se punea pulbere de aur. Erau la modă alunițele false, aplicate pe obraz sau în colțul gurii. Dinții se smălțuiau cu corn pisat. Una dintre rețetele de înfrumusețare feminină este prescrisă de Ovidius, care recomandă orzul adus „de pe libyenele țărmuri”, cu măzăriche și zece ouă, uscate în bătaia vântului, la care se adaugă praf din primul corn căzut al cerbului, cepșoare decojite, flori de nalbă, clei de copac și alac etrusc[28].

Coafura constituia și ea un însemn al identității sociale, dar era determinată și de alți factori, profesie, cuantumul averii, vârstă, fiind apanajul femeilor erudite, elegante, dar și o modalitate de atracție erotică. Matroanele nu se puteau lipsi de coafeze (*ornatrices*) care efectuau și epilarea. Femeile bogate preferau coafurile complicate, sofisticate, iar naturalețea podoabei capilare era asociată cu barbaria. Ovidius întocmește un adevărat manual al atracției feminine, în *Despre pieptănături* sfătuiește femeile să armonizeze coafura cu trăsăturile feței recomandând cu ardoare îngrijirea podoabei capilare: „Atrăgătoare ne place să fiți, îngrijiți-vă părul/ Fată dibace la mâini să-l unduiască frumos./ Nu-i doar un chip să ți-l faci; fiecăreia-i poate sta bine/ Una din pieptănături; cearcă oglinda întâi”[29]. Pentru un chip prelung recomandă cărarea pe mijloc, precum părul Laodamiei, cele cu obraz rotund să-și prindă suvițele pe creștetul capului, într-o coafură înaltă, ridicată la urechi, cea care cântă din liră să-și răsfire suav cosița pe umeri asemeni lui Phoebus sau să-și încingă capul cu pletele precum feciorelnica Diana pornită la vânat. Personalizarea fizionomiei prin coafură este redată în cheie lirică, pentru Ovidius complexitatea frumuseții generează diversitate: „Ghindele unui stejar rămuros ori albinele Hiblei/ Fiare sălbatice-n Alpi ce hoinăresc pe-a lor râpi/ Poți mai ușor număra ca atâtea găteli și podoabe/ Câte, în fiece zi, vezi cum răsar, în Oraș”[30]. Vitalismul iubirii este întreținut atât de pieptănătura strânsă pe tâmple, cât și de cârlionții fluturânzi în vânt sau de copciile lucitoare ale cosițelor care cad în unduire de val, generându-se un spațiu al reveriei, incitant, insinuant, care amintește de fervoarea veneriană cu care Bachus a ridicat-o în car pe Ariana, la Naxos[31]. Părul este catalizatorul atracției feminine, este motorul care reconstituie verva manifestărilor anarhiei pasionale, dând impuls desfătărilor și bucuriilor senzoriale.

În ritualurile de trecere podoaba capilară era parte integrantă a ceremoniei. Florica Mihuț Bohîlțea precizează că „Desfășurarea unei nunți presupune marcajul religios al unor treceri observabile în întreg conținutul ceremoniei, de la vestimentație, la gestică și cuvinte rostite.

[27] Ibidem, p. 66.
[28] Ovidiu, op. cit., vv. 51-68, pp. 85-86.
[29] Ovidius, op. cit., *Despre pieptănături*, vv. 133-1136, pp. 67.
[30] Ibidem, vv. 152-155, p. 68.
[31] Cf. Ovidius, op. cit., vv. 148-151, 157-158.

Pentru acest eveniment deosebit există un ansamblu de modificări vestimentare și de coafură pentru ambii miri"[32]. La nuntă, mireasa purta crinii senieni, specifici coafurii vestalelor, iar la înmormântare părul era despletit. Mireasa își punea un voal galben-portocaliu spre roșu asemeni unei flăcări (*flammeum*) în semn de acceptare a mariajului, dar și ca sugestie a fecundității. Acesteia i se prindea părul în șase cosițe, împletite cu benzi confecționate din lână (*infulae vittae*), utilizate și în timpul sacrificiilor atât în cazul victimei, cât și în cel al sacrificatorului, capul fiind împodobit cu o coroniță din flori. Coafura strict ordonată, după Guy Achard, ar reprezenta rigoarea și disciplina strictă la care va fi supusă matroana, cosițele fiind despărțite de un ac de păr din fier, lancea de celibat (*hasta caelibaris*) care simboliza cuceririrea miresei de către bărbat[33]. Îmbrăcămintea miresei consta într-o tunică albă, strânsă cu o centură (simbolul virginității oferite bărbatului), legată destul de complicat (*nodus Herculaneus*).

Fetele își purtau părul lung, căzând pe spate, în cascade, în timp ce femeile își împletau sau înfășurau părul în bentițe, constând în fileuri din lână (*vittae*), uneori fixate cu pietre prețioase. *Flaminca Dialis* purtau părul prins în pietre și bentițe de culoare violet. De mare căutare erau perucile care executau pieptănături faraonice, mai ale în dinastia Flavienilor, ele fiind purtate la banchete. Perucile erau confecționate din păr natural, cele mai căutate fiind șuvițele blonde, aduse din Germania, părul negru fiind o pradă de origine orientală. Perucile puteau fi pline (*capillamentum*) sau sub forma unui fileu de păr din lână (*galerus*), utilizat în coafuri elaborate ca o meșă care se împletea în părul existent. Sub domnia lui Traian coafurile ating apogeul ca înălțime și formă. Ele creează pe creștet imaginea unui „evantai vertical"[34] care se întindea de la o ureche la cealaltă „ sfârșind cu o pereche de cârlionți eleganți, asemenea unor cercei"[35]. Tendințele modei erau impuse de soțiile potentate sau de împărătese, Pompeia Plotina, soția lui Traian aducând în modă coafura numită *alla Plotina*. Părul femeilor era deseori vopsit cu henna sau uns cu grăsime animală, dar existau și alte tipuri de vopsele pentru podoaba capilară:

„Pentru a preveni albirea părului, romanii obișnuiau să aplice o pastă nocturnă din ierburi și râme, iar gunoiul de porumbel era folosit pentru a da luminozitate părului. Părul roșu necesita un amestec de grăsime animală și cenușă de lemn de fag, în timp ce culoarea blondă de aur a părului necesita vopsirea cu șofran"[36].

Moda a impus varietăți de coafuri, însă unele au devenit permanente și au fost apreciate constant de femeia romană. *Tutulus* este un exemplu elocvent pentru perenitatea în modă, fiind o coafură de sorginte etruscă, preferată spre sfârșitul secolului VI a.Chr. și începutul veacului următor de matroanele romane, dar care a rămas consecvent în uz. Această coafură se găsea printre opțiunile femeilor din viața lui Augustus, Octavia și Livia, soția împăratului: „De exemplu, Octavia, sora lui Augustus, a lansat «pieptănătura Octavia»: părul ondulat în zona tâmplelor și un mic ciuf pe frunte, de unde o meșă împletită pleca asemenea unei «creste» către vârful capului, sfârșind la ceafă într-un coc"[37]. Analizând portretul Fulviei de pe monede D. Tudor[38] amintește că pieptănătura acesteia este specifică timpului, având cosițe și cărare, cu un coc la ceafă și un moț pe frunte.

[32] Florica Bohîlțea Mihuț, *Istoria familiei romane*, Tritonic, București, 2009, p. 117.
[33] Guy Achard, op. cit., p. 11.
[34] Angela Alberto, op. cit., p. 68.
[35] Ibidem, p. 68.
[36] Tudor Urea, *Vestimentația în lumea romană*, Editura Sfântul Ierarh Nicolae, 2019, p. 45.
[37] Alberto Angela, op.cit., p. 68.
[38] D.Tudor, op. cit., p. 152.

Coafurile cu împletituri și cu volum sunt specifice epocii Flaviene și Antonine, fiind caracterizate de extravaganță. Jérõme Carcopino afirmă că Mesalina impune coafurile complicate și dacă, în anii ce au urmat, sora lui Traian, Marciana și nepoata lui, Matidia, renunță la ele, totuși au păstrat „obiceiul de a-și aranja cozile în diademe înalte ca niște tunuri”[39]. Părul era încrețit cu două fiere încălzite în jăratic (*calamistra*), sclavele ondulau cu multă răbdare fiecare șuviță în parte. Șuvițele erau vopsite cu antimoniu și untură de oaie pentru un negru intens, portocaliul și bleu-ul fiind folosite preponderent de prostituate. Blondul se realiza cu sapo de Maiența, obținut din osânză de capră amestecată cu cenușe de fag[40]. Înălțarea părului și bijuteriile care împodobeau brațele, gâtul și urechile sunt amintite de Ovidius în versurile sale, din care reiese preferința femeilor pentru cerceii mari și lungi și pentru pietrele prețioase: „Părul vi-l vreți înălțat în pieptănături felurite/ Și-mpodobite vă vreți cu nestemate la mâini/ Cu mărgăritare la gât, de la Soare-răsare aduse/ Ce le purtați la urechi, oricât de grele ar fi”[41]. Iuvenalis[42] ironizează coafurile înalte, fiind amuzat de discrepanța dintre talia mică a unei femei și coafura ei care pare interminabilă, ca o suprapunere de etaje. Fața unei matroane bogate îi pare un spectacol ridicol, chiar hidos, iar cremele femeii se lipesc de buzele nenorocitului ei soț. Odată cu epoca Iulio-Claudienilor coafurile se simplifică, părul fiind purtat despicat în două și legat la spate într-un *tutulus*.

Deși femeile se fardau, totuși matroana era admirată pentru frumusețea naturală, romanii având convingerea că „Cinstea înfrumusețează femeia, nu fardurile”[43]. Lucretius acuză femeile de exces în privința bijuteriilor, a vestimentației și a dresurilor care sunt în detrimentului soțului căruia i se risipește averea în nimicuri: „Banii, averea se pierd între-acestea, răsar însă stofe/ De Babilon, iar frumoase și mândre-ncălțări sicione/ Râd scânteind în picioare; smaradge cu verzile ape/ Prinse-n aur, iar purpura-haină de casă acuma/ Necontenit canonită-i și soarbe-a iubirii sudoare”[44]. Versurile sunt un important document privind vestimentația feminină și proveniența acesteia. Personificarea încălțămintei are aici dublă semnificație de natură antinomică: pe de o parte, strălucirea este asociată cu farmecul feminin, pe de altă parte, cu aurul pierdut și „bunurile de moși adunate”[45], care sunt irosite ajungând panglici și căițe. Este subliniată concepția bărbatului roman potrivit căreia soția nu este un obiect al plăcerii care trebuie căutată în altă parte, dovadă haina de purpură care e supusă unui supliciu, impregnată fiind de eliminări sudorale, nu de parfumurile fine ale meretricelor. Ovidius îndeamnă femeile să se dichisească, pentru că istoria a evoluat și, dacă femeile sabine preferau să are ogorul, cele contemporane lui trebuie să se împodobească: „Nu-i un lucru nedemn să vreți ca să plăceți/ Când în secolul nostru bărbații, chiar ei, își fac coafura”[46]. Cochetăria nu e doar apanajul femeilor, ci și al bărbaților, dar cei din urmă apreciază o femeie îngrijită: „Cât prețuiesc fecioarele toate să fie cochete!”[47]. Totuși și Ovidius admite că frumusețea fadă, lipsită de inteligență e plictisitoare - „Chipul atrage mai

[39] Jérõme Carcopino, op. cit., p. 211.
[40] Cf. Jérõme Carcopino, Ibidem. p. 212.
[41] Ovidius, op.cit., vv. 19-22, p. 83.
[42] Iuvenalis, *Satira VI*, v. 502-503, 561-563, Juvenal (55-140) - Satira: Satira VI (poetryintranslation.com), https://www.poetryintranslation.com/pitbr/latin/juvenalsatires6.php#anchor_Toc282858867.
[43] „Verecundia mulierem ornat non color fucatus”, traducere Oliviu Felecan, Nicolae Felecan, *Multum in parvo*, expresii și citate latinești adnotate, Ediția a II-a revăzută și adăugită, Editura Mega, Editura Argonaut, Cluj-Napoca, 2018, p. 172.
[44] Titus Lucretius Carus, op.cit., vv. 1125-1128, pp. 169-170.
[45] Ibidem, v. 1129, p. 170.
[46] Ovidius[c], op.cit., *Medicamina faciei feminae*, vv. 2-3, p. 110.
[47] Ibidem, v. 4, p. 110.

mult, unit cu deșteptăciunea”[48] - și iubirea necesită și comuniune spirituală: „Dragostea are temei când iubești fondul femeii”[49]. Importantă pentru Ovidius este curățenia trupului, femeile fiind comparate cu păunul care-și etalează frumusețea penajului: „Pasărea scumpă Iunonei, când mută-și desface-a ei coadă, /Cât se mândrește de mult cu lăudat-ui penișș!”[50]. Dinamica frumuseții feminine este remarcată în ingenioase analize de către Ovidius care admite că nu toate femeile au privilegiul aprioric al frăgezimii și strălucirii, dar asemeni viței de vie care leagă rod bun dacă e îngrijită sau câmpului care dă grâu înalt dacă este lucrat, frumusețea se poate dobândi prin stilul curat, elegant, fără stridențe și printr-o îngrijire permanentă a tenului: „Dați fetii voastre-ngrijiri să-și păstreze mereu frăgezimea/ Chiar dacă-ar fi să aveți al Idaliei obraz”[51]. Vraja frumuseții își ia puterea din aurul pentru care „se scurmă-n adâncuri pământul”[52] și din purpura ce vine „din mari depărtări”[53], în timp ce munții descresc pentru a da alba marmură, „fiindcă azi orice artă ce-nfrumusețează e-n cinste”[54], consideră Ovidius, dar recomandă ca femeile să nu-și atârne „mărgăritele scumpe/ Scoase din verdele val de indianul smolit/ Nici nu ieșiți într-o rochie greoaie, țesută cu aur:/ Sunt bogății ce mai mult ne-ndepărtează de voi”[55]. Frumusețea se zidește așadar prin simplitate, răscolește nu printr-o etalare a bogăției, ci prin arta seducției și a feminității. Ea nu e o trăsătură inerentă a femeii, dar poate fi creată prin abilitatea și inteligența acesteia și ridicată la nivel de artă.

Cu toate că vestimentația reprezintă un indiciu al segregării de gen, dar și de clasă socială sau de rang în Roma Antică, elementele care alcătuiesc cochetăria feminină desfășoară un spectacol fascinant, care surprinde femeia capricioasă, enigmatică și incitantă, capabilă să suscite pana creatorilor care estetizează feminitatea și o transformă în sursă generatoare de creație, incluzându-i imaginea nu numai în istorie, ci și în circuitul valoric al artei.

BIBLIOGRAPHY

A. OPERE INVESTIGATE

1. Livius, Titus, *Ab urbe condita* (*De la fundarea Romei*), volumul II, traducere, tabel cronologic și note de Paul Popescu Găleșanu, BPT, Editura Minerva, București, 1976.

2. Lucretius, Titus Carus, *Poemul naturii*, traducere, prefață și note de D. Murărașu, BPT, Editura Minerva, București, 1981.

3. Ovidiu, în românește de Maria-Valeria Petrescu, Colecția cele mai frumoase poezii, București, 1969.

4. Seneca, *Apokolokyntosis*, Petroniu, *Satyricon*, traducere, prefață și note de Eugen Cizek, Editura pentru literatură,1967, LXVII.

B. BIBLIOGRAFIE GENERALĂ

[48] Ibidem, v. 5, p. 110.
[49] Ibidem, v. 6, p. 110.
[50] Ibidem, vv. 46-47, p. 84.
[51] Ibidem, vv. 105-106, p. 65.
[52] Ibidem, v. 123, p. 66.
[53] Ibidem, v. 124, p. 66.
[54] Ibidem, v. 127, p.66.
[55] Ibidem, vv. 129-132, pp. 66-67.

1. Achard, Guy, *Femeia în Roma Antică*, Editura Prietenii Cărții, București, 2009, traducător Tudor Rareș Galan.
2. Angela, Alberto*, O zi în Roma Antică, secrete și curiozități*, traducere din limba italiană de Emanuel Botezatu, prefață de Zoe Petre, Editura Corint, București, 2016.
3. Beard, Mary*, SPQR O istorie a Romei Antice*, traducere din engleză de Mihnea Gafița, Editura Trei, București, 2013.
4. Carcopino, Jérôme, *Viața cotidiană în Roma la apogeul Imperiului*, în românește de Cicerone Theodorescu, prefață și note Dumitru Tudor, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1979.
5. Damian, Constantin-Iulian, *Instituția familiei în Roma Antică*, Editura „Astra Museum", Sibiu, 2019.
6. Felecan, Oliviu, *Noțiunea „muncă" – o perspectivă sociolingvistică în diacronie*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, Editura Mega.
7. Mașchin, N.A., *Istoria Romei Antice*, în românește de Ion Parocescu și Anton Herescu, Editura de Stat, București, 1951.
8. Mihuț Bohîlțea, Florica, *Istoria familiei romane*, Tritonic, București, 2009.
9. Tudor, D., *Femei vestite din lumea antică, coroană sau cunună*, Editura Științifică, București, 1972.
10. Urea, Tudor*, Vestimentația în lumea romană*, Editura Sfântul Ierarh Nicolae, 2019.

C. WEBOGRAFIE

1. Iuvenalis, *Satira VI*, v. 502-503, 561-563, Juvenal (55-140) - Satira: Satira VI (poetryintranslation.com), https://www.poetryintranslation.com/pitbr/ latin/ juvenal satires 6. php#anchor_Toc282858867.
2. Plautus, T. Maccius, *Poenulus*, Act I, scena II, *T. Maccius Plautus, Poenulus, sau Tânărul cartaginez*, actul 1, scena 2 (tufts.edu), htpp//www.perseus.tufts.edu/ hopper/ text?doc=perseus:text:1999.02.0106:act=1:scene=2.
3. Suetonius, *Viața lui Cezar*, Tranquillus Caius, *The Lives of the Twelve Caesars*, Life of Cezar, An English Translation, Augmented with the Biographies of Contemporary Statesmen, Orators, Poets, and Other Associates. Suetonius. Publishing Editor. J. Eugene Reed. Alexander Thomson. Philadelphia. Gebbie & Co. 1889, htpp://www.perseus.tufts.edu/hopper/text? doc=perseus:text:1999.02.0132:life=jule.chapter=50.

WEDDING AT THE URSARI ROMA PEOPLE FROM MOLDAVIA (1978 VS. 2016). A COMPARATIVE STUDY

Emanuel Răducan

PhD Student, „1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract: The main aim of this paper is to bring to light some of the wedding customs specific to Ursari Roma people from Moldavia. In order to carry out the comparative study, studies of ethnology, anthropology and the history of mentalities were used as methodological support. The majority non-Roma people do not know many things or have never had the chance or pleasure to really be acquainted with this minority: They do not know how many castes / tribes are formed, their true origin, what traditions and customs each Roma tribe has, etc.

The paper also aims, as a secondary purpose, to awaken the spirit of tolerance, peace in the reader and bring harmony among cultures, corresponding to the slogan of the European Union: "Unity in diversity". Thus, all cultures are beautiful and interesting, and it is important to want to know, study, and consider them, without any trace of preconception / prejudice / stereotype / labeling and, above all, to respect them.

Preconceived ideas have never generated progress, but, on the contrary, they maintain a state of permanent conflict, due to the non-acceptance of the "other".

The perpetuation of negative stereotypes leads to a perpetuation of Roma discrimination. In this context, the most effective solution is to educate young people in the spirit of tolerance and acceptance of multicultural diversity.

Keywords: Roma, castes, marriage, traditions, tolerance

”Fără tradiţie nu există cultură: nici omul simplu, nici geniul nu pot crea nimic fără tradiţie”(Pârvan, 1999:9).

Ceea ce ne face diferiţi unul faţă de celălalt, pe noi, oamenii, este sistemul de valori în care credem. Tradițiile și obiceiurile unei comunități, mai mici sau mai mari, se reflectă, mai devreme sau mai târziu, mai puternic sau mai slab, în atitudini şi comportamente, mai bune sau mai rele ale indivizilor care formează acea comunitate. Cu un sistem de valori ieşim din familie, cu un sistem de valori ieşim din şcoală, un sistem de valori promovăm în rândul persoanelor cu care venim în contact.

Prin intermediul acestei lucrări doresc, în principal, să aduc în fața opiniei publice câteva din obiceiurile de nuntă specifice rromilor ursari din România. Majoritarii, adică persoanele nerrome, nu știu foarte multe lucruri sau nu au avut șansa ori plăcerea de a cunoaște cu adevărat această minoritate: nu știu din câte caste/seminții/neamuri este formată, adevărata lor proveniență, ce tradiții și obiceiuri au rromii din fiecare seminție etc.

Lucrarea își propune, ca scop secundar, să trezească în cititor spiritul toleranței, al păcii și armoniei între culturi, mergând în acord cu sloganul Uniunii Europene: „Unitate în diversitate ”.

Toate culturile sunt frumoase și interesante, important este să ne dorim să le cunoaștem, să le studiem, să le cercetăm, fără vreo urmă de preconcepție/prejudecată/stereotipie/etichetare

și, mai ales, să le respectăm. Ideile preconcepute nu au fost, nu sunt și nu vor fi vreodată producătoare de progres, ba din contră, întreţin o stare de conflict permanent, din cauza neacceptării ”celuilalt”. Perpetuarea stereotipurilor negative determină o perpetuare a discriminării romilor. În acest context, soluția cea mai eficientă o constituie educarea tinerilor în spiritul toleranței și al acceptării diversității multiculturale.

Motivaţia fundamentală a abordării temei este dată de importanţa pe care o reprezintă aceasta pentru existenţa umană în general, pentru supravieţuirea popoarelor în cadrul alterităţii şi pentru dezvoltarea atitudinală, comportamentală şi cognitivă a unei minorități sau grup etnic.

Un popor se deosebeşte de altul prin tradițiile sale care-i caracterizează modul modul de a trăi și de a gândi. Chiar dacă evoluția societății influențează aceste tradiții, le schimbă, ele râmân, totuși, în mentalitatea oamenilor.

Rromii au supravieţuit de milenii tocmai prin PĂSTRAREA TRADIȚIILOR.

Chiar şi acum, în secolul al XXI lea, cele aproape douăsprezece milioane de rromi care trăiesc în toată Europa, conform unui studiu realizat de Consiliul Europei, reprezintă o etnie deosebită, cu reguli și legi proprii. Totuși, în rândul rromilor se face simțită schimbarea, adaptarea la viața modernă. Rromii din România nu fac excepție.

Există două tendințe în rândul castelor/neamurilor/semințiilor de rromi:

1. grupuri, pe de-o parte, care, renunțând la vechi obiceiuri, ușor-ușor, încep să se alinieze majorității, adoptând un stil de viață asemănător acesteia ;
2. de cealaltă parte sunt grupurile conservatoare, care doresc să-și mențină nealterate tradițiile și obiceiurile.

Rromii sunt foarte diferiți și sunt împărțiți în caste/neamuri/seminții, în funție de ocupația lor străveche . *„Un neam de romi e un grup mare de familii ai caror membri practica aceeasi meserie, însușită (cel puțin până la un moment dat al istoriei) în mod specific, tradițional”*(Burtea, 1996 :17).

În ultimele decenii, tot mai multi rromi și-au uitat sau au ajuns să ignore casta/semința /neamul de care aparţin. O treime dintre romii care traiesc în România nu se mai definesc ca membri ai unor neamuri anume – arată o cercetare din 1992, coordonată de sociologii : Elena Zamfir şi Cătălin Zamfir.

Unele neamuri – cum sunt netoții sau ciurarii – au disparut aproape complet. Cei mai mulți dintre cei care încă se consideră parte dintr-un neam sunt: vatrasii (13,8%), caldararii (5,9%), rudarii (4,5%), spoitorii (3,7%), matasarii (3,2%), ursarii (2,7%), caramidarii (1,5%), gaborii (1,4%), florarii (1,2%)(Burtea, 2002 :9).

Cum în India străveche profesia era de regulă moştenită şi practicată în familie – secretele meseriei fiind transmise din tată în fiu, majoritatea neamurilor de romi s-au constituit, unele începând chiar din vremea migrației spre Europa, în jurul diverselor îndeletniciri cu care rromii își câștigau traiul.

Neamurile de romi reprezintă o europenizare a organizării tradiţionale din vechea Indie, prin trecerea în prim-plan a corporaţiilor meseriaşilor indieni, care au înlocuit vechile canoane şi precepte ale castelor, devenite anacronice şi inoperante social.(Burtea, 1996 :11).

Sociologul rrom Vasile Burtea, în cartea sa intitulată: *Neamurile de romi şi modul lor de viață*, apărută în anul 1996, paginile 92 -97, enumeră și descrie foarte bine toate neamurile/semințiile/castele de rromi. Vorbește despre geambaşi, vătraşi**,** lăutari, **c**ocalari**,** spoitori**,** florari**,** fierari**,** căldărari**,** gabori**,** argintari, ursari.

Ursarii

Sursa foto : wikipedia (https://ro.wikipedia.org/wiki/Fi%C8%99ier:Theodor_Aman_-_Ursarul.jpg**)**

Ursaru*l, desen realizat de Theodor Aman*

Ocupaţie: Dresau urşi. Istoric: Strămoşii lor au fost magicieni, dresori, saltimbanci etc. În Evul Mediu, colindau satele şi oraşele cu ursul, câştigându-şi traiul. După ce meşteşugul a dispărut, la începutul secolului trecut, ursarii au învăţat din meseriile altor neamuri. Specific: După sedentarizare, s-au aşezat în grupuri relativ compacte, păstrându-şi limba şi tradiţiile(Burtea, 1996 :98).

Rromii ursari obișnuiau să trăiască pe lângă vetrele localităților, pe lângă curțile boierești, pe lângă mănăstiri sau curțile domnești (rromi vătrași). Deoarece aveau contacte directe cu neromii, adică cu populația majoritară, au pierdut unele obiceiuri, tradiții și elemente de cultură și educație proprii etniei rome, asimilând o serie de elemente de civilizație, tradiții culturale, obiceiuri caracteristice populației majoritare, nerrome, alături de care și-au dus traiul de zi cu zi (aculturație).

În ciuda acestor influențe din partea culturii majoritarilor , rromii ursari au reușit să-și păstreze o serie de elemente caracteristice culturii rome. În primul rând, **nu și-au uitat limba**, deși a fost transmisă prin viu grai, iar șansele ca o limbă transmisă exclusiv pe cale orală să fie uitată sunt foarte mari; în al doilea rând, s-au păstrat datini și obiceiuri din vechime, în pofida faptului că vremurile s-au schimbat iar rromii ursari s-au modernizat, adoptând vestimentația nerromilor, integrându-se la realitățile societății românești și europene, foarte mulți dintre aceștia plecând peste granițele țării în căutarea unui trai mai bun.

Având vedere numărul mare de caste ale rromilor și bogăția obiceiurilor și tradițiilor rome, m-am focusat pe studierea neamului/seminției/castei rromilor ursari din Moldova.

Astăzi, rromii ursari locuiesc mai ales în zona Moldovei, cu precădere în județele Bacău, Vrancea, Neamț, Vaslui, Galați, Iași etc. În ceea ce privește meseriile tradiționale, cei mai multi rromi ursari sunt lăutari, pieptănari (confectionau pipteni și alte obiecte din os sau din coarne de animale), ceaunari (cei care se ocupau cu prelucrarea metalelor, având mici turnatorii de fontă și confectionând ceaune, cratițe și oale de fontă), negustori ambulanți care comercializau prin târguri și bâlciuri produse confecționate de ei înșiși (în timp au început să comercializeze produse realizate de alții), vindecători de boli (aceștia foloseau plante medicinale pe care le preparau într-un mod numai de ei cunoscut în combinație cu diverse descântece și cu masaje asemănătoare cu presopunctura practicată de popoarele din Extremul Orient), artiști ambulanți (circarii) care dădeau reprezentații prin bâlciuri și târguri. Rromii care practicau alte meserii tradiționale, pentru a-și vinde marfa, își instalau atelierele în preajma grupului de ursari, astfel că, s-a ajuns prin a fi denumiți și aceștia ursari.

De unde vine denumirea de „ursari"?

Mihail Kogălniceanu (1817 – 1891), marele istoric și om de cultură, vorbește despre niște țigani, pe la începutul secolului al XIX-lea, care jucau ursul: „Ursarii, ţiganii care «joacă ursul»; mergeau prin oraşele şi satele Moldovei cu urşi prinşi de mici în munţii Carpaţi şi pe care i-au dresat pentru interpretarea diferitelor jocuri. Pentru prevenirea accidentelor, ţiganii aveau grijă să tocească unghiile şi dinţii urşilor. Ursarii plăteau Domniei în calitate de tribut anual – câte 20–30 lei vechi, suma echivalentă cu 7–10 franci”(Kogălniceanu, 1900: p. 16).

Rromii talentați la muzică erau solicitați de dresori (circari) pentru a realiza dresajul urșilor. Puiul de urs era adus din sălbăticie, era pus cu picioarele pe jăratec în timp ce muzicantul îngâna o melodie la un instrument. Dupa un timp, jăratecul era îndepărtat, rămânând doar muzicantul cu melodia, care declanșa mișcarea ursului ca și cum ar fi fost tot pe jăratec.

Ursarii sunt caracterizați ca fiind oameni blajini, pașnici, prietenoși, care iubesc muzica și dansul și care conviețuiesc în relații foarte bune cu celelalte etnii. Nu sunt bogați, dar prin comportament și grad de civilizație sunt apreciați de societate.

NUNTĂ ÎN ANUL 1978 (STUDIU DE CAZ)

R. V. aparține acestei minorități din anul 1951, an când a văzut lumina zilei în satul Băcioiu, comuna Corbasca, județul Bacău.

S-a născut într-o familie de rromi ursari, tatăl său fiind deosebit de talentat și muncitor, având mai multe ocupații/meserii :

- era lăutar (cânta la vioară foarte frumos),
- era cărămidar (avea tipar și realiza cărămizi din lut),
- era sobar (construia sobe foarte frumoase din cărămizile făcute în bătătura casei, fiind foarte solicitat de oamenii locului),
- era aurar/argintar (avea ustensile necesare confecționării podoabelor de înfrumusețat : realiza inele, cercei, brațări, verighete).

Nu și-a dorit să învețe niciuna dintre îndeletnicirile tatălui său, dar i-a plăcut cartea foarte mult, reușind o performanța pentru satul său dar și pentru vremea aceea : să plece din acel sat micuț, sărac și lipsit de asfalt și utilități în capitala țării și să termine un liceu. Ar fi vrut să intre la Facultatea de istorie și să devină profesor de istorie dar soarta nu i-a surâs motiv pentru care nu cade în desnadejde și se apucă de Școala de maiștri, la ICRAL, București, având ca mentor un cetățean român de etnie evreiască, care-l ajută să dobândească toate tainele meseriei de tehnician zugrav finisor de înaltă clasă (cum îi este denumirea și în cartea sa de muncă). Devine în doar

câțiva ani șef de echipă, datorită muncii și profesionalismului de care a dat dovada. Este apreciat și stimat de către colegii de muncă. Partidul, datorită meritelor sale în muncă, îi pune la dispoziție un apartament cu 4 camere în sectorul 6 din București, situat pe strada Centurii, Bloc 113 A, chiar lângă școala nr. 142. Acesta este plin de elan muncitoresc, se înfruptă cu sete din plăcerile oferite de capitală, dar ajunge la vârsta neobișnuit de mare pentru mentalitatea și cutumele etnie sale, de 27 de ani și realizează că o casă fără nevastă și copii este sortită tristeții și eșecului.

Familia.

Pe viitoarea sa nevastă o întâlnește la un bal sătesc, de ”Joia verde”(sărbătoare specifică rromilor ursari), unde erau adunate mai toate fetele de măritat, însoțite de mamele lor sau de o rudă mai apropiată. Atmosfera era animată de o fanfară locală din care făceau parte lăutari iscusiți, depozitari ai unor cântece vechi lăutărești . Este cucerit de inocența și puritatea ei, dar mai cu seamă de frumusețea ei.

Părinții mirelui R.V. se duc la casa fetei pentru a sta de vorbă cu părinții acesteia. Ajung la concluzia că tinerii se plac și stabilesc data logodnei și apoi a nunții. La ursarii din Moldova, se celebrează *Joia Verde*, o sărbătoare care se desfășoară fie la o săptămână după Paștele ortodox, de Paștele Blajinilor, fie în prima joi dupa Paștele ortodox, fie de Înălțare / Ispas și se caracterizează prin iertarea reciprocă a greșelilor de peste an și printr-o petrecere cu semnificație premaritală. Fetele de măritat sunt scoase la joc, nu înainte de a se cere învoirea parintilor. Astfel are loc o primă întelegere între părinți în vederea viitoarei căsătorii a copiilor lor. Uneori, fetele fug sau sunt furate de băieți în această zi, urmarea fiind tot o căsătorie, însă după ce tinerii își cer iertare de la părinți.

Logodna /Căsătoria.

Logodna este prilej de mare bucurie, făcându-se o mare petrecere, unde participă rudele cele mai apropiate ; se aduce fanfara și se cântă muzică de petrecere, muzică lăutărească, dar și muzică de petrecere. La început, doar femeile dansează, într-un târziu intrând și bărbații in joc. Când fanfara face o pauza pentru a servi masa, încep discuțiile despre nuntă, cine vor fi nașii, ce fanfară va cânta. Spre finalul discuțiilor, se stabilește cu ce vor fi ajutați copiii de către cele două familii. De regulă, familia baiatului se angajează ca într-un termen relativ scurt copiii se vor muta în casa lor, temporar trebuind să stea împreuna cu ei. Părinții fetei se angajează ca în momentul în care se vor muta în casa lor, le vor mobila casa

Cei doi soți nu concepeau să nu aibă 3-4 copii, cei mai doriți fiind băieții. Când fetele se măritau, plecau la casa socrilor, iar baieții locuiau un timp cu restul familiei până când reușeau să-si construiasca propria casa. Nora devenea un membru al familiei cu drepturi și îndatoriri egale cu ale celorlalți copii din familie. Soacra stabilea ce activități va desfășura nora, aceasta preluând cea mai mare parte din activitățile casnice. Banii câștigați prin muncă de către fiu, erau administrați de tată. Întreaga familie făcea eforturi susținute pentru a-l spijini pe băiatul care s-a casătorit, în ideea de a-și construi casa în vecinatatea familiei. Dupa ce băiatul se muta în noua casă, devenea cap de familie, cu drepturi depline, fata preocupându-se mai mult de gospodărie, ajutând-o în continuare pe soacră. Nora cea mai mare este considrată persoana cu cea mai mare autoritate dupa soacră. Totuși, cel mai important în familie este tatăl cosiderat ca fiind ,,aducatorul de noroc pentru toata familia".

R.V. nu a trebuit să stea în casa părinților săi, alături de proaspăta soție, decât o foarte scurtă perioadă, deoarece avea o stare materială foarte bună la București, obținută prin multă muncă și ambiție.

2.NUNTĂ ÎN ANUL 2016 (STUDIU DE CAZ)

G.L. este o fată care s-a născut într-o familie de rromi ursari, în anul 1986, într-o localitate apropiată Bucureștiului, Cornetu. A crescut printre majoritari (nerromi), vecinii, colegii din ciclul primar și gimnazial erau nerromi. A trăit în București un timp, într-un mediu preponderent românesc, împreună cu cei trei frați ai ei, până la sfârșitul clasei a VII a. Din cauza problemelor de ordin economic părinții ei au decis să se retragă la ”origini”, mai precis în localitatea rurală Băcioiu, un sat moldovenesc din județul Bacău, locuit în proporție de 98% de cetățeni români de etnie rromă.

Copiii s-au despărțit cu greu de locurile copilăriei, fiind nevoiți să facă față unui ”șoc cultural” major : cei pe care i-au întâlnit în sat vorbeau o limbă necunoscută lor. Bariera de ordin lingvistic a fost depășită ușor-ușor, s-au adaptat și mentalităților din acel sat, culturii și tradițiilor locului.

La 14 ani G.L. este admisă la un liceu bun din orașul Bacău, oraș situat la 50 de km distanță de satul ei. Este nevoită să se mute la internatul liceului, dar după un an acceptă să se mute în casa unor rude înstărite din oraș. Tatăl fetei moare într-o garsonieră din București, asfixiat din cauza unor scurgeri de gaze. G.L. este devastată de durere, dar nu abandonează studiile, ba mai mult le termină cu medie foarte mare și cu bursă de studiu (merit).

Revine în sat dar lipsurile materiale o determină după o periodă să meargă alături de frații ei în Germania, la muncă. Vinde ziare, face curățenie în casele oamenilor, plimbă câini, merge la fabrică, toate acestea pentru a-și ajuta mama și familia.

Reușește să își facă un rost în viață, în câțiva ani, dar e considerată de comunitatea locală rromă” fată bătrână”. Fata de 30 de ani nu mai spera să se căsătorească, acceptându-și soarta. Dar lucrurile nu au stat așa, apărând în viața ei un domn cu 8 ani mai mare decât ea, cu experiență de viață, care o acceptă, fiind încântat că are studii și că nu este o rromă oarecare.

Face nunta în orașul Bacău, la un restaurant select, are invitați din sat dar și din oraș, muzica este asigurată de o formație de lăutari. S-a păstrat obiceiul de nuntă ca fiecare mesean să spună și să arate suma pe care o oferă mirilor (este un soi de concurență).

Amândoi s-au înscris într-un partid politic care apără drepturile rromilor, devenind consilieri locali pe problematica rromă. Nu au venituri mari, dar au demonstrat că prin muncă, ambiție, seriozitate poți să îți depășești condiția, să distrugi streotipuri negative/prejudecăți.

Au un copil, trăiesc, muncesc și se bucură de viață. Adică s-au integrat/adaptat în contextul social, economic, cultural și politic românesc.

Asemănări și deosebiri între cele două nunți

NUNTĂ ÎN 1978	NUNTĂ ÎN 2016
Mirii s-au cunoscut la balul sătesc, de Joia Verde	Mirii s-au cunoscut la o petrecere, de Joia Verde.
Mirii erau virgini.	Mirele avuseseră relații, mireasa nu.
Mireasa a fost cerută de soție de la socrii.	Mireasa a fost cerută de la mamă de către mire.
S-a jucat cămașa (un ritual al fetei virgine).	Nu s-a jucat.
Mirele 25 de ani iar mireasa 18 ani.	Mirele 40 de ani, mireasa 30 de ani.
Mirele zugrav, mireasa casnică.	Mirele comerciant, mireasa casnică.
El 12 clasa, mireasa 8 clase.	Mirele 12 clase, mireasa Facultate de Chimie.
Mirele cu ten măsliniu, mireasa cu ten	Amândoi cu ten măsliniu.

deschis.	
În ziua nunții mirele se duce cu lăutarii după mireasă.	În ziua nunții mirele se duce cu lăutarii după mireasă.
În drum, spre cortul de nuntă, pe la porți, sunt întâmpinați de săteni cu găleți de apă în care mirele aruncă bani de metal pentru spor, belșug și sănătate.	Nu se întâmplă acest ritual.
Nuntă în sat, la cort.	Nuntă la oraș, într-un restaurant.
Lăutari din satul Băcioiu asigură muzica.	Lăutari din satul Băcioiu asigură muzica.
Darul se strigă la fiecare masă.	Darul strigă la fiecare masă.
Mirii vorbesc limba rromani.	Mirii vorbesc limba rromani.

Concluzii

Avem două exemple de nunți ale rromilor ursari și două perioade de timp diferite. Distanța de timp dintre cele două evenimente de nuntă este de 38 de ani, dar putem remarca un aspect foarte interesant: în ciuda trecerii timpului și a modernizării societății rrome ursărești, unele obiceiuri nu se uită, ba mai mult cuplurile rrome de dată recentă din neamul ursarilor din Moldova și le însușesc. Un exemplu grăitor este sărbătoarea specifică rromilor ursari din Moldova : Joia Verde. Ambele cupluri s-au cunoscut la o petrecere dată cu această ocazie. Deasemenea, în ambele cazuri au fost folosiți lăutari din satul Băcioiu pentru asigurarea unui fond muzical tradițional la nuntă. Iar aspectul cel mai important este acela că deși tinerii rromi s-au adaptat timpurilor actuale din punct de vedere vestimentar, al coafurilor etc, nu au renunțat la limba rromani, vorbind-o cel puțin în spațiul casei lor, cu rudele și prietenii apropiați.

Am convingerea că limba rromani și unele tradiții specifice rromilor ursari din Moldova nu se vor pierde prea curând.

BIBLIOGRAPHY

- **Achim**, V. (1998). *Țiganii în istoria României,* Editura Enciclopedică: București.
- **Bănică,** M.(2019). *Bafta, Devla și Haramul. Studii despre cultura și religia romilor, Editura Polirom, Iași*.
- **Burtea,** V**.**(1996). *Marginalizare istorică și cooperare socială în cazul populației de rromi* **.** Revista de Cercetări Sociale;
- **Burtea,** V. (1996). *Neamurile de romi și modul lor de viață*: București.
- **Burtea,** V.(2002). Rromii în sincronia și diacronia populațiilor de contact, Editura Lumina Lex :București.
- **Florea,** S.M.(2015). *Nunta la români*. Editura: SAECULUM VIZUAL.
- **Kolmar,** M.(2009). *Rromii și gagii***,** Editura Vremea : București.
- **Kogălniceanu,** M.(1900). *Schiță despre țigan*i, Editura Tipografia „Dacia": Iași.
- **Merfea, M.(1991).** *Integrarea socială a romilor*: Brașov.
- **Pîrvan, V.**(1999). *Datoria vieţii noastre*, Editura Univers : București,

- **Sarău, Ghe.**(1998). *Rromii, India şi limba rromani*, Bucureşti: ediţia manuscrisă a autorului din 1997. Apărută în 1998 într-o nouă redactare, la Editura Kriterion : Bucureşti .
- **Vuia, R.**(1975). *Studii de etnografie şi folclor*, vol.I, Editura Minerva : Bucureşti.
- **Zamfir,** E. și **Zamfir,** C.(1993). *Țiganii între ignorare și îngrijorare"*, Editura Alternative : București.

INNS AND OTHER LOCATIVE AVATARS IN ROMANIAN LITERATURE UP TO THE MID-19TH CENTURY

Florentina Ghita

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare

Abstract: Since the second half of the 18th century, inns, public establishments and other dwelling avatars have gradually acquired an echo, at first more timidly, in the writings of chroniclers and other Romanian humanists, and later, more and more strongly, in the notes of our travellers in the country and abroad or of foreigners in Romanian lands.
Since the early years of the 19th century, Romanian writers, men of culture, historians and politicians, in a word the Romanian elite, have undertaken a series of journeys in their own country and in the world for a wide variety of purposes, stopping in places that were reflected in their travel notes, memoirs, diaries and correspondence.

Keywords: inns, fictional topos, restaurants, public place, conviviality.

Încă din prima jumătate a secolului al VIII-lea, hanurile, stabilimentele publice și alți avatari locativi au dobândit treptat ecou, la început mai timid, în scrierile cronicarilor și ale altor umaniști români, iar mai târziu, tot mai puternic, în operele scriitorilor premoderni, dar și în însemnările călătorilor noștri în țară și înafara ei sau în ale celor străini pe meleagurile românești.

O primă imagine a unui loc public convivial, reprezentând o cârciumă, o regăsim surprinsă, nu fără o notă de umor, în seria de legende ce prefațează ***Letopisețul Țării Moldovei*** (1845), scris de Ion Neculce, intitulată de autor ***O samă de cuvinte***. Notate fără pretenția de a fi receptate ca și credibile de cititori *(„cine va vrea să le creadă bine va fi, iar cine nu le va crede, iarăși bine va fi, cine cum îi va fi voia așa va face."*[1]), istorisirile lui Neculce, *„prin conținutul lor educativ fără ostentație sau cumpănit anecdotic, epicul cuminte, bătrânesc, narațiunea simplă, populară"*[2], au fost adesea citite și prelucrate de scriitorii din secolul următor constituind nuclee ce necesitau doar versificația pentru a fi transformate în balade sau poeme.

În legenda 31, cronicarul mărturisește că pe vremea domniei lui Gheorghe Ștefan-vodă, urmașul la tron al lui Vasile-vodă, acesta ar fi trecut prin Roman unde un bivolar bătrân l-ar fi întâmpinat, ieșind dintr-o cârciumă, cu rugămintea de a achita o bute de vin pe care s-o bea în cinstea domnitorului. Amuzat, vodă a stat alături de bivolar în cârciumă și au servit împreună vinul, plătind cum se cuvine.

> *„Gheorghe-Ştefan-vodă, trecând cu oastea ungurească prin Roman, să scoată pe Vasile-vodă din domnie, iar un bivolar bătrân al lui a ieşit înainte dintr-o cârciumă, fiind beat, în mijlocul târgului. Şi a început a râde şi a bate în palme şi a zice:* Dragul

[1] Ion Neculce, *Predoslovie* la *O samă de cuvinte*, editura Vremea, București, 2003, p. 9
[2] Alexandru Piru, *Istoria literaturii române de la origini până la 1830*, Editura Științifică și Enciclopedică, 1977, p. 48

badii, Ștefan-vodă, mai bine îți șade în domnie decât în boierie. Așa să mi te porți! *Iar Ștefan-vodă l-au întrebat:* Ce ți-i voia, măi? *Iar bivolarul a zis:* O bute de vin am negușat și n-am bani să o plătesc, să beau pentru sănătatea Măriei Tale și a oștii Măriei Tale. *Atunci Ștefan-vodă s-au zâmbit a râde și au zis la șoltuzul*[3]: Pas să ți-o plătească. *Și au mers de au băut butea cea de vin toată, cu soțiile*[4] *lui, cu cine au fost, și au plătit șoltuzul butea cea de vin."*[5]

Hanul, surprins ca sălaș de practicare a negustoriei, o îndeletnicire străveche în Moldova secolului al XVIII-lea, apare înfățișat în lucrarea ilustrului cărturar Dimitrie Cantemir, ***Descriptio Moldaviae***, aceasta reprezentând prima scriere cu caracter enciclopedic despre geografia, organizarea politică și administrativă, despre religia, despre graiul și „slovele", etnografia și folclorul Moldovei. Scrisă în latină, cu titlul complet ***Descriptio antiqui et hodierni status Moldaviae***, adică ***Descrierea stării de odinioară și de astăzi a Moldovei***, a fost publicată pentru prima dată la noi la Mănăstirea Neamț, în 1825, în traducere românească sub titlul de ***Scrisoarea Moldovei***, fiind un document ce tratează, alături de spațiul geografic al Moldovei, târgurile și capitalele țării de-a lungul timpului, descrierea conferind cărții o valoare incontestabilă. În acest context, eruditul cărturar amintește despre hanurile care concentrează în jurul lor o diversitate etnică obișnuită, de altfel, în Moldova timpului său, constatând:

„Nu cred să mai fie vreo altă țară de mărimea Moldovei în care să întâlnești neamuri atât de multe și atât de deosebite. Afară de moldoveni ai căror strămoși au venit îndărăt din Maramureș, mai locuiesc în Moldova și greci, albanezi, sârbi, bulgari, leși, cazaci, ruși, unguri, nemți, armeni, evreii și țiganii cei cu mulți copii. Grecii, albanezii, sârbii și bulgarii trăiesc slobozi în Moldova și parte se îndeletnicesc cu negustătoria, parte slujesc cu leafă domniei…Armenii se socotesc supuși la fel ca și târgoveții și negustătorii din alte cetăți și târguri ale Moldovei și plătesc domnului aceeași dajdie… Asemenea și evreii se socotesc supuși; ei trebuie să plătească o dajdie deosebită în fiecare an, mai mare decât aceea obișnuită. Nu au altă îndeletnicire decât negustătoria și să țină hanuri."[6]

Toposurile publice, cu precădere cârciumile și berăriile, își găsesc reflectare literară în ***Versurile alese*** ale primilor noștri poeți (1770-1847). Deși preocupați îndeosebi de galanteria iubirii, Văcărești (Ienăchiță, Alecu, Nicolae, Iancu) se arată interesați și de a cânta în versurile lor plăcerea bahică, dar și pe cea a convivialității, după modelul odelor lui Anacreon. Primul ***Bacchic*** al lui Iancu Văcărescu este o dezvoltare a unei anacreontice de Parny (***À mes amis***) pe tema *carpe diem*:

„Bine e cu veselie
Tot să bem și să mâncăm,
Tot râzând cu bucurie
Să iubim, să sărutăm:
Nu-mi pasă, proștii vorbească,
Strige, zbiere cît or vrea,

[3] șeful administrației unui oraș
[4] aici cu înțelesul de însoțitori, tovarăși
[5] Ion Neculce, *O samă de cuvinte*, editura Vremea, București, 2003, pp. 36-37
[6] Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, editura Hyperion, Craiova, 1992, p. 50

Gluma, jocu să-mi trăiască,
Voi cu el a m-îngropa."[7]

Entuziasmul împărtășit în preajma paharului cu vin, servit pe taraba cârciumii, îi provoacă autorului celui de-al doilea ***Bacchic***, în maniera Gentil-Bernard (***L`art d`aimer***) euforie enumerativă, asemenea lui Redi în ***Ditirambul*** său:

„Beau vin! Beau vin de Drăgășani!
De Sărata, de Săteşti,
D-Odobeşti! Beau de Cotnar!
Beau! Beau vinuri romîneşti!
Beau vin strein! Porter beau!
Madera! Bordo! Tocai!
Mii butilci! Porto! Şampani!"[8]

Beneficiile însoțirii cu zeul vinului, într-un stil ce amintește de însuși poetul Ovidiu, sunt aduse în prim-plan prin chemarea adresată chefliilor de însuși cel care rostește cu emfază:

„Între credincioşi-mi vino,
Viaţa-ţi toată mie-nchin-o,
De vrei să fii fericit.
Cine e-al meu vecinic rîde,
N-are tiran, n-are gîde,
De nimeni e stăpînit…

O urare făcută tovarășilor de pahar, în spiritul convivialității, o regăsim în creația dedicată de Iancu Văcărescu însuși *„sfântului nemuritor pahar"* (***La pahar***):

„Te blagoslovesc, pahar,
Să dobîndeşti acest dar!
Cu tine ce-oi închina
Toate a le-ntîmpina!

Săvîrşirea voi deplin
De acum la cîte-nchin
Toţi s-avem preabuni, mulţi ani,
Vin, amor, prieteni, bani!"[9]

Toposuri publice desprinse din lumea semiurbanizată a Bucureștiului începutului de secol al XIX-lea se regăsesc cu prisosință și în opera unui alt scriitor unic prin formula sa artistică și prin conținutul operelor, Anton Pann. Este prezentă în creația sa o vastă galerie de tipuri umane precum: birtașul, cârpaciul, brutarul, băcanul, chirigiul, alături de alți *marțafoi, hoțomani* ce înșală lumea prin piață.

Tema bachică l-a preocupat statornic pe Pann, în chip felurit, de la ***Calendarul lui Bonifatie Setosul*** până la ***Triumful beției***, publicat la bătrânețe, în 1852, el însuși neocolind întâlnirile în jurul cupelor cu vin. Se zice chiar că Pann, ca și Bonifatie, era el însuși un setos: *„Anton Pann, Năneşcu şi Chiosea-fiul* -își amintește Ion Ghica- *erau veselia grădinilor lui Deşliu, lui Pană Breslea şi lui Giafer."*[10]

[7] Poeții Văcărești, *Versuri alese*, ediție îngrijită de Elena Piru, Editura pentru Literatură, București, 1961, p. 192
[8] Ibidem, p. 193
[9] Ibidem, p. 248
[10] Ion Ghica, *Școala acum cincizeci de ani*, în *Scrisori către Vasile Alecsandri*, editura Humanitas, București, 2004, p. 78

Evocând lumea suburbiilor, *„finul Pepelei, cel isteț ca un proverb”*-după cum îl definea Eminescu în ***Epigonii***- recompune lista de bucate a zaiafeturilor din mahalaua Izvor, de la Breslea, Tabacii de Jos și alte locuri căutate de cheflii, așa de multe încât Pann exclamă:

„Nu poate om socoti
Nici de a le povesti
Cîrcimele din Bucureşti,
Bordeiele măhăleşti,
Unde toți cei însetați
Să strîng și beau adunați,
Cu muzici, cu lăutari,
Jucînd cărți cu mici cu mari.”[11]

Autorul enumeră delicatesele căutate de setoși (ghiudemul, urda, pastrama, brânza, mușchiul, ridichile cu sare etc.), schițând tipuri umane savuroase și evocând chefurile din grădinile lui Dionysos din Bucureștii de altădată. Și astfel, ca într-o parodie a epopeelor homerice sau ca în ***Țiganiada***, defilează rând pe rând cetele zdrențăroșilor, chefsizilor (*„adorm pe scaune șezînd”*), purceilor, nebunilor, muieraticilor, voinicilor, șerpoilor, toate grupate în ***Îndreptătorul beților*** (1832), *„care cuprinde în sine numirile beţivilor şi toate faptele care curg din beţie”*.

Un cântec satiric la adresa mai-marelui beților (***Vivat***), pe care probabil mulți convivi și l-au adresat reciproc, este cel publicat de Pann în același volum, conceput în formatul unei cărți de buzunar:

„Ca un mai mare beţiv
Laşi păharul uscătiv;
Vrednicule băutor
Fruntaşul al tuturor;
Multe chinuri ai răbdat
Pîn te-ai făcut lăudat.”[12]

Pann îi cunoștea bine pe închinătorii de ploschițe și borcane de prin cârciumile bucureștene. În versuri ușurele, adecvate împrejurării, crestează grotesc, ca-n vechile xilogravuri, tipuri diverse: băutorii care se spovedesc spunându-și toate tainele, cei ce devin caraghioși și fuduli, cei cu arțaguri, și așa mai departe, descriind pitoresc gusturile diferitelor categorii:

”A treia ceată urmînd
A arţagului în rînd,
Aceştia cînd sînt beţi
Se bat ca nişte orbeţi.
Unii cuţitele scot,
Alţii dau cu orce pot,
P-urmă rămîn ruşinaţi,
Şi de loviri însemnaţi.”[13]

Veselul ***Îndreptător al beților*** este străbătut de chemarea la cumpătare. Ca și scrierea ***Leonat și Dorofata*** a lui Vasile Aaron (pe care Pann a cunoscut-o cu siguranță la Brașov), atrage atenția asupra relelor urmări ale beției, hazul fiind dublat de dezgust. Intenția moralizatoare a autorului se exprimă fățiș în ultima strofă a cântării a 6-a:

[11] apud Ion Manole, *Anton Pann*, Studii literare, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1954, pp. 70-71
[12] Ibidem, p. 68
[13] Ibidem, p. 70

„Toate cîte beţii sunt
Rele-s foarte c-un cuvînt,
De care cei înţelepţi,
Se apără prea deştepţi,
La adunări reguli au,
Pe cît le trebuie beau,
Şi de beţii fug cît pot,
Sînt cu minţile-ntregi tot."[14]

Dincolo de caricaturizarea unui viciu, versurile sancţionează un anumit tip de comportament. Nu mersul la cârciumă este rău, ci lipsa cumpătării, excesele sunt cele care modelează un tip uman arătat cu degetul de *„mic şi mare în sat"*, stricând familii, relaţii, reputaţii, căci *„Cine bea pînă la îmbîtare, nume bun în lume n'are"*[15], conchide Anton Pann.

O altă direcție a poeziei antonpannești în care este prezent același mediu al mahalalei, cu nelipsitele cârciumi, merge spre ***Cântecul de lume*** pe care, esteticește, îl întemeiază. Este vorba despre o specie deformată de *canso* în medii periferice orășenești, cântec de petrecere și de iubire petrarchistă din care sensul idealității a dispărut. Multe dintre aceste cântece sunt, la origine, producții culte, inspirate din melosul bizantin si otoman, trecute printr-un proces rapid de folclorizare în mediul periferiei urbane (*„Bordeiaș, bordei, bordei"*, *„Inima mi-e plină"*, *„Mugur, mugurel"*, *„Până când nu te iubeam" etc.)*. Publicându-le în ***Poezii deosebite*** (1813) și ***Spitalul amorului sau Cîntătorul dorului*** (1850), Pann le-a fixat formula și le-a reintrodus în literatură, unde vor influența de aici înainte poezia română, purtând marca stilului său *„spectaculos muntenesc, cârtitor ironic, colorat"*[16].

Începând cu primii ani ai secolului al XIX-lea, scriitori, oameni de cultură, istorici și politicieni români, într-un cuvânt elita românească, au întreprins o serie de călătorii în țara lor și în lume în scopuri dintre cele mai diverse, prilej cu care au poposit în locuri ce au dobândit reflectare în însemnările lor de călătorie, în memorii, jurnale sau corespondența purtată.

O bună parte a însemnărilor de călătorie sunt făcute în marginea unor deplasări cu alte scopuri decât cele culturale, ci mai degrabă didactice, medicale, de familie. Călătorii în străinătate lasă deseori notițe doar ca parte secundară a aventurii lor, care are în general obiective precise: tratamente medicale (Dinicu Golescu), studiu (Asachi), anchete oficiale sau neoficiale despre diversele instituții europene (Bariț, Laurian, Filimon), misiuni diplomatice (Ralet) sau călătorii de plăcere (Alecsandri, Macedonski, Slavici). O sinteză realizată de geograful Emanuil Crețulescu, apărută în primul an al Buletinului nou-înființatei Societăți Geografice Române, subliniază ideea înscrierii țării noastre în spiritul veacului modern: *„Suntem nevoiți a urma cu toții curentul general al epocei noastre. A se izola nu este permis nimănui."*[17]

Călătoriile înăuntrul țării au, aproape în întregime, un caracter declarat identitar, centrat pe interesul național de cunoaștere a țării din care simt că sunt parte, precum și a capitalei sale (ardelenii Vulcan, Cipariu, Bariț) sau de împlinire a datoriei de a o percepe mai îndeaproape în locurile deja vestite, în zone de interes arheologic și etnografic (Cezar Bolliac).

Drumul spre capitală, cu popasuri la cârciumi, este evocat de Timotei Cipariu în ***Jurnalul mergerii la București***, în care schițează, pentru început, un itinerariu*: „Miercuri la șase dim.,*

[14] Ibidem, p. 72
[15] Anton Pann, *Povestea vorbei*, editura Facla, Timișoara, 1991, p. 72
[16] Eugen Simion, *Dimineața poeților, eseu despre începuturile poeziei române*, postfață de Valeriu Cristea, ediția a IV-a, revăzută și adăugită, editura Polirom, București, 2008, p. 336
[17] Mircea Anghelescu, *Călători români și călătoriile lor în secolul al XIX-lea*, editura Polirom, Iași, 2018, p. 8

plecând de la Buşteni, Sinaia (mănăstire unde ne-am abătut), Izvor (cârciumă), la Posada (vama Ţării Rom.), Lespezi (mănăstire în stânga), Comarnic, Gura Beliei (cârciumă frumoasă, cu prăvălie, a Brâncovenei), unde puţintel am şi hodinit…"[18]. Ajunşi la Lipoveanul *„pe la toacă, am hotărât să rămânem acolo, la cârciuma din capul satului, aproape de biserică şi vis à vis de preotul locului."*[19]

Finalul drumului abate paşii călătorilor pe la un han vestit pentru curăţenia sa, pentru care primesc şi recomandarea lui E. Carcalechi: *„De-acolo, luând o droşcă, ne-am săluit în hanul lui Siailon armeanul, în rândul deasupra nro. 2, care ni s-a recomăndat de E. Carcalechi, ca cel mai curat din toate hanurile."*[20] Cipariu nu uită să amintească şi de un birt bucureştean unde servesc cina în compania unui preot: *„După ce ne-am schimbat hainele, cu toate că era cam ploaie, ieşirăm puţintel pre uliţa Lipscanilor, de-a lungul în sus către Podul Mogoşoaiei, şi din norocire mă întâmpină părintele Tempian cu fratele său, carii ne-au şi dus la un birt de am cinat şi ne-au spus cum dânsul desăvârşit s-au hotărât să rămâie în ţara aceasta, orice va să zică neamurile ori preoteasa."*[21]

Acelaşi birt e adus în discuţie şi în însemnările din ziua următoare (*„Sâmbătă sau 1/13 aug."*), când: *„După-amiazi, iarăşi prea puţin am umblat prin oraş ici-colea, pentru cunoaşterea locului, şi seara am cinat la acelaşi birt unde şi vineri, pe uliţa lui Şerban vodă, cu Stan Pop şi soţie-sa, carii într-aceeaşi zi sosiră cu noi şi într-acelaş han săluiră."*[22]

Cipariu umblă mult prin oraş, iar lângă palatul din Colentina descoperă *„un loc frumos, în faţă cu alei de tei, cu cafenea la mijloc şi în capăt cu un foişor turcesc de lemn"*[23], trimiţând încă o dată la un referent livresc, oda lui Bolliac, ***O oră de plimbare la Colentina,*** ca pentru a întări impresia personală cu o opinie temeinică.

Destul de asemănătoare sunt şi notele lui George Bariţ din această călătorie. Scopul vizitei sale, ca şi a lui Cipariu, era să întâlnească pe unii dintre intelectualii bucureşteni cu care coresponda, dar mai mult ca orice -mărturiseşte Bariţ la începutul însemnărilor sale- îl mâna dorinţa de *„a intra într-o ţară românească cu adevărat, dar până acum -numai din auzite şi spusele altora- prea puţin cunoscută."*[24]. În oraş îi atrage atenţia mulţimea de hanuri şi de *„bolţi"* (magazine), precum şi bisericile, mai ales mitropolia, aşezată pe o înălţime. Deşi aspectul capitalei este haotic, cu ulişe neregulate şi rău podite, cu case aruncate alandala, după voia fiecărui proprietar, viaţa trepidantă a oraşului, cu oameni iubitori de petreceri îl impresionează pe călător, acesta oferind una dintre cele mai vii şi mai proaspete imagini ale Bucureştiului de atunci: *„La Filaret, unde sânt vii, la Colentina, unde este un palat de vară al familiei fostului prinţ Gr. Ghica, la Herăstrău, un loc cu cafenea, cu scaune de îngrădire şi cu prospect frumos, la pădurea Băneasa, pe aleiul cel nou de câte patru rânduri de arbori pe amândouă părţile de drum, o podoabă cu care Bucureştii peste puţini ani vor întrece pe multe oraşe din Europa."*[25]

Ajuns prima dată la Bucureşti în 1868, Iosif Vulcan, publicist cunoscut în toate provinciile româneşti datorită revistei ***Familia*** pe care o edita la Budapesta, surprinde o altă trăsătură caracteristică pe care n-o numeşte ca atare, fiind vorba de zgomotul străzii şi

[18] Ibidem, p. 31
[19] Ibidem, p. 33
[20] Ibidem, p. 34
[21] Ibidem
[22] Ibidem
[23] Ibidem, p. 49
[24] Mircea Anghelescu, *Lâna de aur. Călătorii şi călătoriile în literatura română*, editura Cartea Românească, Bucureşti, 2015, p. 50
[25] Ibidem, p. 51

convivialitatea levantină, căci fondul sonor al mulțimii aflate pe terasele și cafenelele de pe celebra Cale a Victoriei este marcat de strigătele vânzătorilor ambulanți, dar și acestea făcute în versuri.

> *„*De exemplu, cel ce vinde nuci strigă: *Haidați, haidați la nuci, l-ale mari și dulci!*. Altul zice, prea curios: *Pepene, pepenachi, din grădina lui Costachi!...* Plăcintarul însă e mai comic. Cât e ziua, stă în ușă și frigând ceva, murmură necontenit, deși nu e nimenea lângă dânsul: *Stați, așteptați, nu vă îndesați, că pe rând toți căpătați!*. La aceștia vine a se mai adăugi încă sacagiul, care poartă cu un butoi, din casă în casă, apă de băut din Dâmbovița, despre care sună cântecul: *Dâmboviță, apă dulce,/ Cine bea nu se mai duce!"*[26].

Plimbându-se printr-o superbă grădină englezească, în apropiere de Dealul Spirei, dar și pe Calea Mogoșoaiei, Vulcan este impresionat de luxul ce domnește aici, putând să emuleze cu cel de la Paris, căci călătorul vede *„sute de trăsuri elegante, trase de caii cei mai nobili. Pe timpul acesta, toată aristocrația din București iese la Corso pe șosea"*[27], așa cum confirmă și Macedonski într-o proză cunoscută. Observăm cum cafeneaua Corso devine, așadar, un spațiu unde lumea bună își etalează luxul și socializează -dornică să afle ultimele noutăți- în special în limba franceză, prilej pentru Vulcan de a constata că dacă, s-ar vorbi mai puțin franțuzește, limba română s-ar înălța la demnitatea ce i se cuvine.

În afara criticilor exprimate cu urbanitate, Vulcan găsește însă și alte aspecte pe care să le admire. Un alt motiv de bucurie pentru vizitator este plăcerea convivialității într-un spațiu public deschis, autorul remarcând *„mulțimea grădinelor publice, unde lăutarii în toate serile încântă publicul cu melodiile lor. Între toate grădinele, cea mai frumoasă e grădina Cișmegiului, în mijlocul orașului"*[28].

În privința călătoriilor în străinătate, Dinicu Golescu este unul dintre primii învățați români ai începutului de secol al XIX-lea care, la întoarcerea în țară, a publicat o ***Însemnare a călătoriei mele de Constantin Radovici din Goleşti***, lucrare care nu are doar valoarea unui reportaj, ci este o sociologie „avant-la-lettre", autorul apelând la metodele observației și comparației, mergând până la cauza fenomenelor și proceselor. Fără să neglijeze frumusețea locurilor prin care trece și adesea chiar semnificația lor istorică, autorul pare preocupat de la început să așeze în paralel, într-o comparație elocventă, ceea ce vede în străinătate cu ceea ce știe că a lăsat în urmă, în patria sa, unde oamenii sunt supuși abuzurilor stăpânirii și deposedați de bunurile lor sub diferite pretexte.

Golescu sesizează dintru început starea bună a drumurilor europene, curățenia și confortul din hanuri: *„Nu numai eu nu am văzut alta asemenea, ci am auzit și pe alții care au umblat prin țări asemenea zicând că nu au văzut o așa frumusețe și curățenie"*[29]. Comparând cu Valahia, el spune: *„Iar pe la noi am stat de multe ori, şi cu poşta călătorind, nămolit în tină de cu sara până a doua zi diminața, cum şi de multe ori am dormit pe scândură în odaia cârciumii, cu destul calabalâc de copii."*[30]. Autorul consideră că sunt două cauze care explică de ce la noi nu s-au

[26] Iosif Vulcan, *Însemnări de călătorie*, ediție și note de Lucian Drimba, vol. I, editura Minerva, București, 1994, p. 119
[27] Ibidem, p.123
[28] Ibidem
[29] Dinicu Golescu, *Însemnare a călătoriei mele*, editura Eminescu, București, 1971, p. 37
[30] Ibidem, p. 172

făcut drumuri mai bune şi hanuri curate. O primă cauză e nestatornicia, deoarece *„vreme de 24 de ani, de 4 ori ne-am lăsat casele şi tot avutul, fugind în străinătate şi când ne-am întors am găsit toate desfiinţate”*[31]. O a doua cauză se referă la faptul că atunci când se hotărăşte să se facă un lucru obştesc, în loc ca domnul să ofere o oarecare sumă în acest scop, antreprenorii potenţiali trebuie ei înşişi să-i plătească domnului pentru a primi lucrarea respectivă.

O atenţie deosebită acordă Golescu oraşului Viena, lăudând elegantele terase şi grădini de vară, dintre acestea menţionăm: *Clasi*, o grădină publică cu restaurant, unde femeile bogate îşi fac apariţia decent îmbrăcate, spre deosebire de romăncele care ies „în lume” împopoţonate, deşi sunt pline de datorii. Golescu aminteşte cu aceeaşi consideraţie şi de *Foix-garten, Paradais-garten, Prater, Belvedere, Şenbrun* (Fântâna cea frumoasă). Se opreşte, de asemenea, pentru a descrie în mijlocul grădinii împărăteşti *Au-Garten* un birt vienez pentru toate buzunarele:

> *„Aciia este un numit birt, pentru care zic că asemenea într-alte ţări nu se află; nu pentru mulţimea şi deosibita argintărie ce au, nici pentru podoaba odăilor, care este întocmai ca la palaturile împărăteşti, ci pentru deosibitele lucruri de mîncare, ce în veci acolo să află, unde şi un sărac prînzeşte şi să satură, plătind un fiurin; dar şi un bogat, de va voi, poate plăti numai pe seama lui şi o sută de fiurini, căci au lucruri streine şi scumpe. De multe ori, chiar în Viena să întîmplă să lipsească lucruri streine, iar acolo mergînd găseşte şi acelea lucruri ce nu crede că va putea fi. Şi cu toate că este mai departe decât un ceas din Viena, dar totdeauna prînzesc sumă de oameni acolo; căci cei mici mergînd spre plimbarea grădinii şi găsind mâncare ieftină, rămîn de prînzesc. Aşijderea cei bogaţi pămînteni şi streini, miliorzii, miliuniştii, ce vor să-şi mulţumească băgarea de seamă cerând aşa lucruri streine, numără suta de fiurini, sau mai puţin, sau mai mult, după lucrurile ce va cere. Zic că s-au întîmplat întru o zi să ia birtaşul pînă la doaozeci mii fiurini.”* [32]

În Prater admiră manejul de la Ţircus Ghimnasticus, locul unde se învaţă călăria, dar şi mulţimea de *„lostării”*. Autorul se plimbă şi descrie, pe cât de precis, pe atât de fotografic, tot ce vede, în dreapta şi stânga: *„De aciia până se isprăveşte aleea şi încă mai înainte este o câmpie mare şi frumoasă cu copaci unde poate vedea omul turme de căprioare, cerbi şi iepuri, care trec pe sub caleşti făr de nici o sfială. La mâna stângă a aceştii alee, multe lostării*[33] *şi birturi şi berării şi şcoale, unde învaţă cum să înoate.”*[34]

Veneţia este un alt oraş care captează atenţia autorului prin vechimea acestuia şi multitudinea de restaurante cu servire ireproşabilă, concentrate cu precădere în Piaţa Sfântului Marcu, locaş al ducilor *„cei mai mari ai sinatului”*[35], reconstituind cu detalii semnificative atmosfera acelui veac: *„Trei părţi ale pieţii sânt prăvălii care vând mărfurile cele mai scumpe şi mulţime de lostării- de nu va fi minciună, cum mi-au spus, că sânt peste o sută- unde dau toate feliurimile de băuturi, având înaintea uşilor mescioare şi scaune. Acea piaţă şi acele trei uliţe sânt pline de oameni, de şăzători şi trecători, unde citesc gazeturi, dau şi priimesc scrisori şi*

[31] Ibidem, p. 173
[32] Ibidem, p. 80
[33] restaurante
[34] Dinicu Golescu, *Însemnare a călătoriei mele*, editura Eminescu, Bucureşti, 1971, p. 82
[35] Ibidem, p. 22

oricare îș săvârșește orice treabă, și mai vârtos seara, când sânt toate aceste locuri luminoase având, bez felinarele orașului, și fieșcare prăvălie și lostărie câte doauă-trei lumânări."[36]

Un alt călător român pe meleaguri străine, în însemnările căruia locurile publice conviviale își găsesc reflectare, este Vasile Alecsandri, cel care prin nuvela ***Suvenire din Italia. Buchetiera de la Florența*** (1840) oferă cititorului o scriere romantică ce prezintă experiența personală trăită de autor pe teritoriul Italiei. Încă din primele rânduri, autorul înfățișează frumusețile Florenței și laudă *„maistrii nemuritori care au înzăstrat patria lor cu atâte podoabe ce fac mirarea călătorilor"*[37], manifestându-și dorința ca și în Moldova să avem artiști ca și în Italia pentru a atrage *„laudele națiilor asupra noastră".*[38]

Călătorind în Italia în timpul verii, Vasile Alecsandri constată că toate cafenelele sunt pline de consumatori din pricina căldurii nesuferite care aduce omului o moleșeală plăcută și o stare de somnolență ușoară, iar toată ființa se cufundă în sânul unei lene poetice, cunoscută în aceste locuri sub denumirea de *dolce far niente*.

Ajunși la cafeneaua numită Donné, *„Ne puserăm la o masă de marmură albă. Îndată un botega (fecior de dugheană) îmbrăcat curat alergă înaintea noastră, întrebându-ne de vroiam granite sau gelate și, fără a aștepta răspuns, începu a număra vreo douăzeci de soiuri de înghețate cu atâta iuțime, încât, neînțelegându-l ce spune, îl poftii să ne aducă ce-a vroi."*[39]

În post-scriptumul adăugat în volumul ***Salba literară***, apărut în 1857, dar pregătit mai înainte, când se împlineau 16 ani de la prima călătorie a lui Alecsandri în Italia, scriindu-i amicului său Costache Negri, Alecsandri mărturisește că scopul nuvelei ***Suvenire din Italia*** nu este altul decât: *„să-ți aducă ție aminte de trecerea noastră prin Florența și de frumoasele buchetiere care ne da în toată seara câte un mic buchet de flori, pe când luam înghețate dinaintea cafenelei Donné."*[40].

În concluzie, parcurgând cele mai reprezentative opere literare, reportaje, note de călătorie și repere critice cu privire la toposurile publice care își găsesc reflectare în literatura română veche și premodernă, am sesizat o preocupare permanentă a scriitorilor români pentru consemnarea și descrierea spațiilor primitoare ale hanului, cârciumii, birtului sau cafenelei care oferă celui care le trece pragul un loc de relaxare și odihnă, dar și un prilej de socializare, de schimb util de idei intelectuale și de aprofundare a diverselor tipuri umane.

BIBLIOGRAPHY

ALECSANDRI, Vasile, *Balta-Albă și alte scrieri în proză*, editura Art, București, 2007.

ANGHELESCU, Mircea, *Lâna de aur. Călătorii și călătoriile în literatura română*, editura Cartea Românească, București, 2015.

ANGHELESCU, Mircea, *Călători români și călătoriile lor în secolul al XIX-lea*, editura Polirom, Iași, 2018.

CANTEMIR, Dimitrie, *Descrierea Moldovei*, editura Hyperion, Craiova, 1992.

GHICA, Ion, *Școala acum cincizeci de ani*, în *Scrisori către Vasile Alecsandri*, editura Humanitas, București, 2004.

GOLESCU, Dinicu, *Însemnare a călătoriei mele*, editura Eminescu, București, 1971.

[36] Ibidem
[37] Vasile Alecsandri, *Balta-Albă și alte scrieri în proză*, editura Art, București, 2007, p. 11
[38] Ibidem
[39] Ibidem, p. 13
[40] Ibidem, p. 31

MANOLE, Ion, *Anton Pann*, Studii literare, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1954.

NECULCE, Ion, *O samă de cuvinte*, editura Vremea, București, 2003.

PANN, Anton, *Povestea vorbei*, editura Facla, Timișoara, 1991.

PIRU, Alexandru, *Istoria literaturii române de la origini până la 1830*, Editura Științifică și Enciclopedică, 1977.

SIMION, Eugen, *Dimineața poeților, eseu despre începuturile poeziei române*, postfață de Valeriu Cristea, ediția a IV-a, revăzută și adăugită, editura Polirom, București, 2008.

VĂCĂRESCU, Ienăchiță, Alecu, Nicolae, Iancu, *Versuri alese*, ediție îngrijită de Elena Piru, Editura pentru Literatură, București, 1961.

VULCAN, Iosif, *Însemnări de călătorie*, ediție și note de Lucian Drimba, vol. I, editura Minerva, București, 1994.

ILEANA MĂLĂNCIOIU-REDEFINING THE PSYCHOLOGY OF THE TRAGIC HERO

Ileana Doicaru (Bratu)

PhD Student, UMFST Târgu Mureș

Abstract: The affinity for existentialist thought present in Ilena Mălăncioiu's poetry motivates the steadiness and convergence of attitudes in essays, presenting the writer as witness and intellectual involved in history through writings that promote individuality, liberty and personal subjectivity. The writing's cultural dimension is particularly revealed in the Tragic Guilt - Greek Tragedy, Shakespeare, Dostoevsky, Kafka (1978) volume, an analytical and rigorous study which aims to rediscover and redefine the psychology of the tragic hero by presenting the typologies of tragic heroes and elements specific to the tragic - culpability, sin, guilt, despair. The study demonstrates the author's ability to operate with philosophical and aesthetic concepts with ease.

Keywords: essay, tragic hero, guilt, ethics, aesthetics, destiny.

Referidu-se la Ileana Mălăncioiu, criticul și teoticianul literar Ion Vlad afirma că poate fi considerată o personalitate în accepția cea mai riguroasă și mai pretențioasă a cuvântului, fiind ,,prin excelență autoarea unor volume de poezii, cunoscute și comentate de exegeții poeticii lirismului, dar și un om de cultură, un intelectual deschis spre valorile gândirii filosofice și spre fizionomia societății contemporane."[1] Dacă poezia are în centru sinele, epicul din eseuri şi publicistică o prezintă pe autoare în raport cu sine şi cu ceilalţi, constituind o prelungire formei lirice, opera, în ansamblu, transformându-se în adevărate exerciţii de recuperare și de supraviețuire a identității creatoare.

Remarcabile prin finețea analizei și largul orizont cultural-filosofic sunt eseurile din volumul *Vina tragică-Tragicii greci, Shakespeare, Dostoievski, Kafka*, apărut în 1978, o carte revelatoare prin pătrunderea în psihismul unor comunități, personaje ori autori ce „îi dezvăluiau la rece genunile omenescului problematic, în criză existențială."[2] Volumul este teza de doctorat în filozofie susținută în anul 1975, Ileana Mălăncioiu propunându-și să vorbească altfel despre tragic, analizând sensul afirmativ al luptei omului cu destinul, așa cum a fost ilustrată în tragedie, autoarea interpretând simbolurile și extinzându-le într-un spațiu al intertextualității și al semnificațiilor.

Volumul, care în ediția princeps cuprinde trei părți: D*espre vinovații tragici, Despre vina tragică* și *Capela prințului* - capitol care în reeditările ulterioare va fi introdus în volumul *Călătorie spre mine însămi* (1987) – este stăbătut de aceleași obsesii ce se regăsesc în lirica Ilenei Mălăncioiu, identificându-se concepte-cheie precum: legea morală, voința și destinul eroului. Conceptul de *vină*, veche obsesie a autoarei în volumele de poezie, devine elaborare și

[1] Ion Vlad, *Personalitatea scriitorului*, revista ,,Tribuna", nr. 208, Cluj-Napoca, 2011, p. 8.
[2] Constantin Ciopraga, *Dincolo de tristețe – Ileana Mălăncioiu*, revista ,,Pro Saeculum'', nr 8 (14), Focșani, 2004, p. 9.

fundamentare teoretică în *Vina tragică-Tragicii greci, Shakespeare, Dostoievski, Kafka*. Coerența, impresia de unitate este dată de apelul la comparații, disocieri, asocieri, înserieri, toate favorizate de un discurs fluent, într-o țesătură fină de argumente.

Pentru autoare, tragicul este o categorie a spiritului ce se manifestă atât în viața reală, cât și în cunoaștere și arta tragica, cuprinzându-le deopotrivă. Astfel, existența tragicului, permanent raportat la datele realității istorice, la aspecte ce țin de mecanismele vieții indivizilor este demonstrată prin cercetarea Ilenei Mălăncioiu din perspectiva prezentului, prin raportarea la creația actuală a unei literaturi mai vechi ce înglobează acest concept. Demersul permite identificarea unor legături, a unor tipare, tragicul nefiind altceva decât una dintre căile de a comunica, de a produce sens, fiind el însuși ,,un sistem complex de semne, sistem generator de semnificații general umane, revelatoare asupra condiției umane, asupra istoriei și gândirii acestui om ce cunoaște prin asumarea tragicului și prin demersul creat de tragic."[3] Fără a se limita la tragedia greacă, studiul propune observarea conceptului de-a lungul timpului analizând idei precum culpabilitatea, păcatul ori vina tragică.

Prima secțiune a volumului, *Despre vinovații tragici*, afirmă preocuparea autoarei pentru portretizarea unor eroi tragici, apelând la o reinterpretare a tragicului, suferința fiind strâns legată de tragedie, individuală, concretă, eroul tragic situându-se mereu singur în raport cu vina și cu moartea sa, interiorizând conflictul. Un caracter asupra căruia se oprește este Oedip, din tragedia lui Sofocle, considerând că în cazul său s-a exagerat prin apelul la mijloacele psihanalizei pentru a-l face înțeles. Pornind de la conceptul de *complex al lui Oedip,* se aduce în atenție percepția lui Freud asupra acestui personaj tragic despre care menționează că este un mit al copilăriei umanității, reprezentând inconștientul nostru, ori Hamlet, prințul danez la care nevroza este considerată drept manifestare a dorinței infantile, pe care nu-l consideră ucigaș, ci un răzbunător al tatălui, tocmai pentru că este guvernat de prezența complexului amintit. Autoarea refuză să accepte drept unică această interpretare, dincolo de a nega psihanaliza ca metodă de sondare a subconștientului și implicit, a unor zone obscure ale creației artistice, considerând opera lui Sofocle mai mult decât un vis împlinit, o tragedie zguduitoare, al cărei erou ,,a suferit pedeapsa (și autopedeapsa) cea mai cumplită din câte au existat vreodată"[4], rămânând din antichitate și până azi punct de plecare pentru oricine dorește să înțeleagă tragedia. Eseista intuiește în pesonajul lui Sofocle un alt Oedip decât cel analizat de Freud, lucru similar și în cazul lui Hamlet, în care nu este dispusă să vadă nevroticul obișnuit, cazul clinic pe care îl aduce în discuție fondatorul psihanalizei nefiind fondat pe argumente convingătoare, după cum presupunerea existenței complexului lui Oedip la Hamlet nu este considerată a fi de luat în seamă, nefiind în conformitate cu textul lui Shakespeare. La fel de vehement se pronunță și față de tezele formulate de urmașii lui Freud, care au operat extrapolări și salturi pestre logica demonstrației, demersuri ce au condus către interpretări forțate, de la complexul lui Oedip derivându-se o întreagă gamă de complexe aplicabile, în egală măsură și altor opere literare ale lui Shakespeare, conducând spre o bagatelizare a lor. Oedip, regele aflat sub semnul împlinirii destinului, a cărui tragedie e legată de o vină a neamului său, dar și ca urmare a propriilor fapte, căci sfidând legea morală prin săvârșirea crimei, comite și căderea în *hybris.* Împotrivirea față de destinul hărăzit va contribui inconștient tocmai la împlinirea sa, tragismul eroului provenind din

[3] Ion Vlad, *op. cit.*, p. 284.
[4] Ileana Mălăncioiu, *Vina tragică-Tragicii greci, Shakespeare, Dostoievski, Kafka*, Editura Cartea Românească, București, 1978, p. 9.

asumarea suferinței ,,pentru a reface echilubrul lumii clătinat prin patricid și incest, deși fapta sa, întrucât a fost cunoscută, era infinit mai puțin gravă decât dubla crimă imputată."[5]

Combătând idei filozofice din psihanaliză aplicate personajelor tragice pentru a justifica anumite comportamente al acestora, Ileana Mălăncioiu susține că atât Oedip, cât și Hamlet, nu sunt altceva decât decât materializarea unor neputințe: Hamlet - prințul umanist, are de îndeplinit cu o misiune ce nu-i poate aduce împăcarea, iar regele Oedip nu se află în fața unui destin implacabil, ci își asumă propria cădere. Pentru a deveni eroi tragici, cei doi nu pot să rămână nevinovați, absolviți de propriul destin, ci trebuie să poarte o vină.

Tot în virtutea legilor morale acționează și Antigona, eroina tragică ale cărei acțiuni săvârșite din proprie voință, în virtutea conștiinței, acceptă pedeapsa pentru nesupunere conform legii nedrepte încălcate. Ca și în cazul regelui Oedip, și aici, faptele și consecințele acțiunilor personajului nu sunt dictate de zei, tragedia Antigonei nefiind determinată de destin, ci de propriile alegeri. Asumarea pedepsei ce înseamnă moarte echivalează în conștiința eroinei cu îndreptarea unei legi inumane, cu a-și transforma destinul în dreptate, în caz contrar ,,pieirea sa rămâne nejustificată și revolta împotriva nedreptății se autoneagă."[6] Antigona, ce apare initial ca un personaj al cărui destin potrivnic fusese să se nască dintr-un neam blestemat, acceptă să se sacrifice, în final, eroina întruchipând imaginea libertății de a alege, soarta ei fiind decisă de o opțiune a propriei conștiințe. Autoarea încearcă prin evocarea acestui personaj tragic să ilustreze posibilitatea de exercitare a voinței, într-un mediu social în care ierarhiile sunt prestabilite: ,,oricâți oameni ar pieri nejustificat spre a se alătura celui ce și-a însușit de unul singur fapta prin care și-a pus speranța că va schimba legea, tragedia acestuia rămâne întreagă."[7]

Admirația lui Steinhardt pentru eroii analizați de autoare provine din percepția că nu îi vede acceptându-și moartea, ca unică posibilitate, ci din dorința de a-și sacrifica viața, în numele unui ideal, esențială pentru eroul tragic fiind dăruirea de sine. Mărginindu-se la afirmația Ilenei Mălăncioiu care menționează că eroina alege moartea, deși iubea mai presus de toate viața, Nicolae Steinhardt observă componenta generalizatoare a cuvintelor eseistei, cu valabilitate absolută, aplicându-se atât în cele mai felurite cazuri, ,,ci și ori de câte ori insul se depășește pe sine, ia atitudine, își asumă fără constrângere exterioară o povară, se vâră cu de la sine îndemn în năprasne dezinteresate […].[8]

Eroul tragic - arhetip al suferinței și al revoltei - cunoaște disperarea aflat în siuații de natură dilematică, iar credința într-un ideal, dorința de a restabili ordinea pierdută conferă, potrivit Ilenei Mălăncioiu, sensul afirmativ al tragediei. Hamlet reprezintă omul ce prețuiește viața, fapt ce o determină să vadă în amânarea personajului un răgaz pe care și-l acordă, fiind conștient că o condamnare a ucigașului este și condamnarea sa. În cazul lui Hamlet, acționează pe de-o parte conștiința destinului ales - fiind rege, om al faptei și puterii, dar și urmaș al unui monarh pe care trebuie să-l răzbune, gestul său semnificând o trezire a lumii și înlăturarea acelui *ceva putred în Danemarca* - și pe de altă parte conștiința cunoașterii, a simțirii profunde și a îndoielii chinuitoare, aceste două dominante determinându-l să se zbată în incertitudini, căutarea identității în raport cu legea morală pe care și-o asumă construind dilema peronajului. Tragismul său este subliniat de autoare care percepe destinul său ca pe un drum al chinului pe care ,,se

[5] Ileana Mălăncioiu, *op. cit.*, p. 17.
[6] Ileana Mălăncioiu, *op. cit.*, p. 23.
[7] Ileana Mălăncioiu, *op. cit.*, p. 27.
[8] Nicolae Steinhardt, *Antigona agonistă*, în *Anexă, Referințe critice*, volumul, Ileana Mălăncioiu, *Vina tragică-Tragicii greci, Shakespeare, Dostoievski, Kafka,* Editura Polirom, Iași, 2013, p. 307. (Fragment din articolul apărut inițial în revista ,,Viața românească" și reluat în volumul *Escale în timp și spațiu*, Editura Cartea Românească, București, 1987).

ajunge de nevoie la fapta necesară pentru împlinirea propriului destin și totodată la moarte."[9] De altfel, Hamlet rămâne un caracter - etalon la care se raportează autoarea când aduce în discuție alte personaje tragice, precum cele imaginate de către Dostoievski - Mâșkin, Nikolai Stavroghin ori Ivan Karamazov- identificând diverse similitudini și deosebiri printr-o minuțioasă analiză comparativă ce se realizează cu referire la contextual epocii acestor caractere, ținând cont de scara de valori specifică, ori de o anume înțelegere a ideii de virtute și a vinei care se decide în raport cu ea.

Despre relația omului tragic cu lumea Cornel Moraru observă că de-a lungul vremii omul s-a opus haosului existenței prin conștiința armonioasă, ce s-a dovdit a fi o conștiință nefericită și vinovată, ca urmare, ,, tragicul ține mai mult de om decât de lume, mai mult de conștiință decât de destin, mai mult de *a face* decât de *a trebui*. Interdicția e însă monstruoasă: îl împinge pe erou în prăpastia vinei, fiindcă aduce cu sine și tentația."[10] În cazul lui Hamlet și Mâșkin, autoarea observă faptul că ambii sunt prinți, nevoiți să trăiască departe de țară, întorși într-un moment dureros al vieții lor, simțind în egală măsură sentimentul de vină, mai mult, fiind considerați pe nedrept vinovați pentru ceea ce se întâmplă în lumea cu care iau contact. Cei doi sunt considerați *vinovați fără vină*, Hamlet prin neputința de a-și asuma mult timp gestul de a ucide un criminal, permițându-i acestuia ca, devenit rege, să continue grozăviile, în speranța ștergerii urmelor fratricidului și păstrării coroanei, acceptând rolul de judecător, dar sfârșind tragic prin a se condamna, iar Mâșkin prin neputința de a-i recunoaște pe ticăloși, de a ajunge să-i înțeleagă și să-i accepte, incapabil să-și dea seama de culpabilitatea sa, tragismul său rezultând din condiția sa de om care dorește să trăiască în lume și care constată că, pentru a supraviețui, trebuie să redevină idiot. Cei doi se găsesc vinovați de o crimă creată de context, Mâșkin e dincolo de bine și de rău, ceea ce sugerează faptul că în cazul său, tragicul depășește eticul ori valoarea, iar Hamlet ilustrează existența pe marginea prăpastiei. Deosebirea majoră dintre cei doi, unul plasat în tragic, celălalt în sublim este subliniată de autoare: ,,Mâșkin e <<idiot>>, așa cum Hamlet este <<nebun>>, numai că, în vreme ce prințul Danemarcei știe că<<nu este nebun decât dinspre nord-vest>> și suferă cumplit sub masca pe care trebuie să o poarte, prințul rus chiar crede că este idiot și își joacă rolul cu măreție și cu seninătate."[11] Tragismul celor doi se naște din condiția de excluși din existența obișnuită, urmare a suferinței specifice înțelepților ori vizionarilor.

Întorcându-și privirea spre Nikolai Stavroghin, personajul din romanul *Demonii*, autoarea evidențiază componenta tragică a caracterului său raportându-se tot la eroul lui Shakespeare, văzând în el ,,un Hamlet atins deja de fapta a cărei însușire este menită să-l ucidă."[12] Comparativ cu acesta, fapta săvârșită de Stavroghin este infinit mai gravă, o crimă ce nu poate fi motivată de nimic și o vină nemărginită a personajului căruia autorul nu-i oferă mult timp varianta morții ce izbăvește, deoarece ar fi prea puțin comparativ cu gestul său condamnabil. Acestui individ aflat în permanență la limită, cel ce determină prăbușirea tuturor celor care intră în contact, nu i se poate da decât dorința de a se autopedepsi, în speranța unei absolviri de vina apăsătoare, dar și imposibilitatea de a conștientiza esența crimei săvârșite. Ca urmare, gândurile și îndoielile pe care le trăiește sunt legate de ispășirea faptelor sale, de speranțe, de false fapte izbăvitoare, aparente certitudini și incertitudini, dar și imposibilitatea de a deosebi răul de bine, neputința de a

[9] Ileana Mălăncioiu, *op. cit.*, p. 28.
[10] Cornel Moraru, *Vina tragică*, în *Anexă, Referințe critice*, volumul, Ileana Mălăncioiu, *Vina tragică-Tragicii greci, Shakespeare, Dostoievski, Kafka*, Editura Polirom, Iași, 2013, p. 302. (Fragment din articolul apărut inițial în revista ,,Vatra", nr. 1, Târgu-Mureș, 1979).
[11] Ileana Mălăncioiu, *op. cit.*, p. 40.
[12] Ileana Mălăncioiu, *op. cit.*, p. 50.

se mărturisi, iar în final i se oferă ,,ridicolul în locul mult speratei pedepse ispășitoare și, de fapt, prin asta, i se dă o pedeapsă și mai mare.[…], i se acordă totuși sinuciderea, ca semn că mai mult decât ridicolul ucigător dobândit în locul adevăratului chin sperat, nu are ce primi."[13] Ileana Mălăncioiu consideră că, în acest caz, Dostoievski creează impresia absolvirii prin moarte, deși vede în acest gest o absolvire parțială, deoarece acest fapt nemărturisit poate echivala cu ispășirea și cu regăsirea unei forme de recuperare a legii morale. Deosebirile dintre cei doi țin de ridicolul, care în cazul lui Hamlet nu există, în timp ce eroul lui Dostoievski stă sub acest semn, dar și de sentimentul îndoielii, care se manifestă diferit; unul se îndoiește de viață și de moarte, dar are certitudinea durerii sale pe care o simte acut, legată de necesitatea de a se abate de la principiile umaniste și face dreptate, în timp ce Stavroghin pune la îndoială chiar această durere ce-l macină sub masca unui ridicol distructiv, demonstrând că și de la ridicol la tragic nu este decât un pas. Acest lucru devine posibil, mai ales ca urmare a faptului că personajul are drept caracteristică esențială orgoliul nemărginit, un orgoliu care-l determină să se considere un Dumnezeu, în timp ce Hamlet se bazează pe conformarea cu propriile exigențe morale.

Un alt personaj tragic asupra căruia autoarea își îndreaptă atenția[14] vine tot din sfera romanului dostoievskian, Ivan Karamazov, cel ce întruchipează ,,refuzul salvării în condițiile în care prețul său îl constituie târgul cu un Dumnezeu nedrept ce admite suferința inocenților."[15] Eroul trăiește dramatic ca urmare unei crime pe care și-o însușește, pornind de la premisa unei lumi rău alcătuite, ce are la bază suferințele celor nevinovați, o lume în care intuiește un suport pentru acceptarea faptei comise, iar apoi de a nega această logică în defavoarea virtuții și de a plăti pentru fapta sa cu prețul suferinței de a trăi. Tragismul personajului este o consecință a inacceptării durerilor nejustificate ale lumii, a vieții veșnice fără rezerve; el nu crede fără a cerceta, ba chiar consideră că poate condiționa Divinitatea în schimbul salvării pe care i-o poate oferi credința. Personajul se ghidează după raționamentul conform căruia, individul care acceptă că Dumnezeu a întocmit prost lumea, consideră că a fi logic înseamnă a fi criminal, așa cum a fi înzestrat cu virtuți înseamnă a fi ilogic. Așa cum observă autoarea, preluând remarca lui Camus ,,Ivan se revoltă împotriva unui Dumnezeu asasin […], dar revolta sa duce ea însăși la asasinat și la haosul care devorează."[16] Chiar dacă Ivan Karamazov pare să-și năruie propriul sistem de gândire, Ileana Mălăncioiu evidențiază una dintre cele mai importante caracteristici ale *vinei tragice,* aceea că nu există erou tragic care să nu se consume în revolta cu care încearcă să schimbe lumea, fapt ce se nu se produce decât prin mutația interioară suferită de erou. Ivan Karamazov rămâne să se macine în propriul nihilism tocmai ca să-și justifice legea morală care îl face erou tragic.

Analizând volumul *Colonia penitenciară*, autoarea înfățișează imaginea regimurilor totalitare și a represiunii, personajele lui Kafka constituind o imagine tot mai acută a tragicului. Dezumanizarea atinge cote nebănuite, omul devenind un instrument ce funcţionează după o serie de trăsături fixe, setat să acţioneze mecanic, fără să mai supună faptele unui proces de interiorizare, modelul urmat fiind cel al unei maşinării. În cazul lui Kafka, legea este percepută de la bun început ca fiind falsă, tocmai pentru că încearcă să se impună din exterior, într-un mod

[13] Ileana Mălăncioiu, *op. cit.,* p. 53.
[14] Ileana Mălăncioiu se raportează în abordarea sa la eseul lui Camus, *Omul revoltat,* față de care exprimă anumite comentarii și adăugiri precum ideea enunțată de autorul francez conform căreia nihilismul contemporan este fundamentat de formula specifică haosului ,,totul este permis", ce apare ca urmare a negării ordinii divinității, crima fiind în aceste circumstanțe acceptată, autoarea considerând că remarca nu este specifică doar nihilismului modern, ci celui dintotdeauna.
[15] Ileana Mălăncioiu, *op. cit.*, p. 63.
[16] Ileana Mălăncioiu, *op. cit.*, p. 66.

mecanic: „în general, vremea tragediei este o vreme în care un aparat de pedeapsă funcționează de la sine și înscrie în trupul condamnatului porunca inumană socotită lege morală, despre care eroul tragic află înaintea celorlalți muritori că este o falsă lege."[17] La fel de tragic este și faptul că eroul trebuie să consimtă și să-și asume legea morală impusă din exterior, fiind conștient că aceasta îl distruge. Condamnatul este perceput drept un individ ce se situează la confluența drumului omului obișnuit cu cel al eroului tragic; incapabil de a se apăra ca urmare a condamnării nedrepte, începe totuși să înțeleagă „înscrisurile adânci de pe propriul trup ca pe o tragedie care fi putut să fie evitată numai dacă ar fi intuit la vreme că porunca încălcată nu e tot una cu legea morală și dacă, fărâmând aparatul menit să-i imprime în carne o falsă vină, ar fi eliberat terenul și ar fi făcut loc pentru o nouă morală."[18] În cazul personajului din acest volum unica formă de revoltă este aceea că răspunde pentru năruirea legii morale cu propriul său trup, asumându-și vina de a fi consimțit poruncii inumane care l-a condamnat. Aflat în imposibilitatea de a-și identifica vina, Joseph K. își pierde identitatea, nu poate să iasă din contextul pe care îl condamnă, confundându-se cu legea exterioară pe care o încălcă deoarece nu-i poate opune propria lege morală.

Ceea ce primează în cazul eroilor tragici este puterea acestora de a-și testa capacitatea de a rezista, de a se poziționa împotriva oricărei forme de justiție exterioară pe care nu și-o poate asuma, fiind contrară convingerilor sale. Ileana Mălăncioiu face o distincție notabilă între omul tragic și omul revoltat, afirmând că omul tragic luptă întotdeauna pentru ceva, asumându-și el însuși o revoltă care schimbă ordinea lumii. Eseista observă că eroul tragic nu este disperat în sine, ci în raport cu o situație posibil dilematică, favorizându-se astfel deschiderea spre lume ce constituie opusul interiorizării culpabile. Din perspectiva credinței într-un sistem de valori, într-un ideal, tragedia capătă un sens afirmativeroul aspiră la restabilirea unei armonii pierdute, ce se materializează în acordul cu sine și cu ordinea cosmică.

A doua parte a cărții, intitulată *Despre vina tragică* teoretizează conceptele de *vină* și *tragic*, pornind de la aceiași eroi analizați anterior. Autoarea definește mai întâi *disperarea*, despre care consideră că există în orice erou, dar numai în potențialitate, combătând astfel ideea lui Kierkegaard[19] care considera disperarea o categorie a spiritului general-umană similară cu pieirea. Reia imaginea personajului Oedip, care, în conformitate cu ideea filozofului danez, apare ca un disperat virtual, înainte de a afla prezicerea oracolului, pentru ca apoi să devină un disperat real și, în final, un erou tragic ce în virtutea acesteia, acționează împotriva destinului și-l conduce chiar spre împlinirea acestui destin. Potrivit eseistei, personajul amintit se naște cu această disperare, prezicerile determinându-l doar să o conștientizeze; disperarea rămâne un atribut general – uman în sensul posibilului, nu în cel al realului, fiind fondul propice revelării destinului uman. La fel se întâmplă și în cazul altor eroi tragici care ajung să descopere această caracteristică a ființei lor în anumite momente tensionate: Antigona, căreia nu i se acordă permisiunea de a-și înmormânta fratele, Oreste pentru care disperarea este similară cu vina de a-și fi ucis mama, Hamlet prins între deznădejdea de a-și păstra principiile umaniste și asumarea vinei de a ucide pentru a-și răzbuna tatăl, Ivan Karamazov ori Joseph K. a cărui disperare este cu

[17] Ileana Mălăncioiu, *op. cit.*, p. 83.
[18] Ileana Mălăncioiu, *op. cit*, p. 83.
[19]Søren Kierkegaard (1813-1855) în volumul *Boala de moarte* apărut în 1848 identifică disperarea drept o stare în care individul este deconectat de la etern, sau Dumnezeu, și astfel își pierde propriul sine. Adesea omul nu este conștient de situația sa, ceea ce înseamnă că nu este conștient de propria disperare. Disperarea este deci ca o boală de care persoana bolnavă poate fi sau nu conștientă. Kierkegaard face distincție între trei tipuri de disperare: disperarea care vine din ignoranța Sinelui, disperarea care vine din slăbiciune și incapacitatea de a-si accepta propriul Sine și disperarea care provine din sfidare

atât mai mare, cu cât este mai greu de întrezărit posibilitatea de a-şi însuşi o vină, în cazul său măsura disperării autentice nefiind data de aceasta, ci mai degrabă de conştiinţă. Disperarea apare la orice erou tragic în raport cu propria eroare, cu vina, ce nu poate fi asumată decât pornind de la o disperare reală pe care i-o determină prin sine însăşi celui vinovat, fiind cea care „îi neagă acţiunea menită să-l maculeze şi îl împacă în cele din urmă cu legea morală încălcată."[20] Vorbind despre a fi tragic şi a fi disperat, autoarea subliniază faptul că tragismul depăşeşte disperarea, căci adaugă ceva - „pierzarea pe care aceasta o presupune."[21] Pornind de la premisa că eroul tragic are capacitatea de a înţelege rigididatea unei ordini prestabilite, moment în care trăieşte impulsul de a nu mai admite legea ei ca proprie exigenţă morală, autoarea concluzionează că „tragedia postulează […]ordinea şi armonia pe fondul dezordinii şi al suferinţei ce fac să se releve necesitatea acută a redobândirii echilibrului pierdut, dau, dimpotrivă, pe fondul ordinii rigide şi false, bazată pe legi a căror respectare capătă ea însăşi aspect de imoralitate."[22] Mai mult, tragedia presupune un sistem axiologic bine definit sau uneori doar intuit, ce subsumează valori morale, sociale şi estetice, dar şi valoarea individului capabil să perceapă încălcarea unei legi în care credea cu adevărat, drept o tragedie a propriei fiinţe. Potrivit autoarei, lecţia pe care o oferă tragedia „constă în a arăta că fiecare dintre noi rămâne singur în faţa faptei, ca şi în faţa morţii."[23]

Vorbind despre *vina tragică*, eseista porneşte de la premisa că nu este altceva decât încălcarea propriei legi morale, fiind condiţionată de două elemente: crima, componentă necesară, căci ordinea lumii nu poate fi restabilită fără preţul suferinţei, eroul tragic fiind cel care refuză ordinea exterioară şi încearcă să instituie o alta, asumată liber, chiar şi cu riscul erorii, cel de-al doilea element constitutiv. Vinovatul tragic, dincolo de a fi preocupat de problema vinei şi a pedepsei, este obsedat şi de responsabilitate. Conceptul de *vină* este definit drept confruntare între destin şi voinţă, fiind necesară ruperea limitei trasate greşit între tragedia antică şi cea modernă, eroarea venind din ideea conform căreia, vina în tragedia modernă este legată de credinţa în Dumnezeu, ce nu se regăseşte în cazul anticilor. Ca urmare, vina tragică poate fi stabilită în raport cu legea morală a eroului, fiind specific umană. Autoarea afirmă că nu există erou tragic nevinovat, câtă vreme acesta încearcă să provoace o schimbare şi prin asumarea unei libertăţi şi, drept urmare, această vină tragică „o constituie nu numai eroarea ca atare, ci şi conştiinţa acestei erori, stabilite în raport cu propria lege a eroului, de neconceput altfel decât prin admiterea de către el a unei ordini morale şi a unui sistem de valori corespunzător acesteia."[24] Se înaintează diferenţierea dintre *vină* şi *culpabilitate*, considerându-se că prin culpa sinonimă cu păcatul, eroul tragic îşi pierde valoarea umană, în timp ce vina tragică este percepută ca o încălcare flagrantă a normelor. Referitor la ideea de *păcat,* autoarea remarcă faptul că acesta nu are nimic sublim – ca în cazul lui Prometeu a cărui virtute nu este păcatul eficace, ci specularea tainei focului în folosul umanităţii- sublimă fiind ispăşirea faptei, ce este deasupra vinei, ori capacităţii de a suferi cu care omul este înzestrat. Indiferent dacă fapta este comisă conştient sau involuntar, ea determină procesul de condamnare şi de sancţionare a eroului, proces cercetat minuţios prin examinarea unor termeni asociaţi cum ar fi conştiinţa erorii tragice, eroarea privită în raport cu normele ori legile încălcate ori dominantele explicabile sau

[20] Ileana Mălăncioiu, *op. cit.,* p. 117.
[21] Ileana Mălăncioiu, *op. cit.,* p. 118.
[22] Ileana Mălăncioiu, *op. cit.,* p. 128.
[23] Ileana Mălăncioiu, *op. cit.* p. 137.
[24]Ileana Mălăncioiu, *op. cit.*, pp. 133-134.

inexplicabile ale erorii săvârșite. Accentul este deplasat de pe eroare pe procesul trăit și parcurs de erou.

Impresiile critice se răsfrâng și asupra altor aspecte ale tragicului, dincolo de principiul culpabilității autoarea vorbește și despre o specie a acestei categorii estetice, *tragismul fără vină*, un tragism bazat pe principiul nefericirii, al suferinței fără măsură, idee fundamentată de cazul lui Iov, care studiat din afara credinței poate conduce către înțelegerea esenței tragicului. Personajul biblic trăiește nedreptatea flagrantă, pe care o îndură din partea lui Dumnezeu- ce nu trebuie perceput dintr-o pespectivă eticist-rațională- care îi măsoară puterea credinței. Iov rezistă tuturor încercărilor la care este supus, descoperă nefericirea de a se fi născut pentru a suferi, de a trăi durerea cumplită primită nejustificat de la Divinitatea considerată stăpânul absolut și, conștient de limitele sale, știe că, în comparație cu acesta, el nu poate fi fără vină. Totuși, realizând că s-a născut pentru a suferi, dragostea sa de viață e mai presus decât supliciul îndurat, el nu neagă Divinitatea și chiar dacă se revoltă este incapabil să se gândească la sinucidere, căci adevărata disperare și tragedia ,,se nasc din dragoste pentru viața trăită uman și din necesitatea de a găsi o rațiune de a trăi în condiția în care există suferința nejustificată și moartea.”[25]

O importantă concluzie a cărții se referă la distincția pe care o face autoarea între dimensiunea estetică a tragicului și cea etică. Pornind de la ideea că tragicul nu este doar o categorie ce aparține esteticului, ci spiritului, manifestându-se atât în viața reală, cât și în domeniul cunoașterii și în arta tragică, autoarea îl plasează, dincolo de estetic, în existential, văzând în tragicul pur estetic un nonsens. Neîmplinirea idealului propus ori pierderea unor valori ce decurg din nerealizarea lui este perceput ca o îndepărtare a individului de esența sa. Căderea în *hybris*, durerea umană, cutezanța eroului, nevoia unui ideal care să justifice viața, condamnarea la o viață fără sens, nemulțumirea legată de eșecul unei opțiuni, regăsirea legii pierdute, responsabilitatea de a plăti pentru consecințele necunoscute ale faptelor săvârșite pentru restabilire armoniei piedute, împotrivirea față de un destin considerat nedrept, moartea sunt câteva situații-limită din care ia naștere tragedia. Elementul comun pe care îl observă eseista este faptul că eroul găsește un sens în moartea sa.

Studiul Ilenei Mălăncioiu este considerat ,,admirabil prin pasiune și prin deplina autonomie a unei cercetări neînfeudate unor autorități din domeniul esteticii și defel complexate de zeii tutelari ai acestui teritoriu adesea înghețat prin jocul abstracțiilor și prin sterilitatea analizei -[…] un discurs despre textul tragic, lectura solitară și gravă a unui citator avertizat, al cărui patos este argumentarea și posibilitatea de a se situa în ordinea unor argumente convingătoare până la capăt.”[26]

BIBLIOGRAPHY

I. Volume de eseistică și publicistică:

1. Mălăncioiu, Ileana, *Vina tragică-Tragicii greci, Shakespeare, Dostoievski, Kafka*, Editura Cartea Românească, București, 1978.

II. Referințe generale, teoretice și critice:

2. Boldea, Iulian, *Scriitori romani contemporani*, Editura Ardealul, Târgu Mureș, 2002.

[25] Ileana Mălăncioiu, *op. cit*,p. 229.
[26] Ion Vlad, *op. cit.*, p. 283.

3. Boldea, Iulian, *Istoria didactică a poeziei româneşti,* Editura Aula, Braşov, 2005.
4. Domenach, Jean-Marie, *Întoarcerea tragicului*, Editura Meridiane, București, 1995.
5. Kierkegaard, Søren, *Boala de moarte*, Editura Humanitas, București, 1999.
6. Mălăncioiu, Ileana, *Exerciții de supraviețuire*, Editura Polirom, Iași, 2010.
7. Moraru, Cornel, *Semnele realului*, Editura Eminescu, București, 1981.
8. Petraş, Irina, *Despre feminitate, moarte şi alte eternităţi*, Editura Ideea Europeană, București, 2007.
9. Pop, Ion, *Pagini transparente*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1997.
10. Raicu, Lucian, *Printre contemporani*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1980.
11. Steinhardt, Nicolae, *Escale în timp și spațiu*, Editura Cartea Românească, București, 1987.

III. Referințe critice în reviste:

12. Ciopraga, Constantin, *Dincolo de tristețe – Ileana Mălăncioiu*, „Pro Saeculum'', nr 8 (14), 2004.
13. Dumitru, Daniel, *Ileana Mălăncioiu sau despre anonimatul privilegiat*, în „Adevărul literar şi artistic", an V, 24 martie 1996.
14. Moraru, Cornel, *Vina tragică*, „Vatra", nr. 1, 1979.
15. Petrescu, Liviu, *Vina tragică*, „Steaua", nr. 6, 1979.
16. Vieru, Cristian, *Ileana Mălăncioiu. Poetă a vinei tragice*, în „Astra", nr. 15, februarie 2008.
17. Vlad, Ion, *Personalitatea scriitorului*, „Tribuna", nr. 208, 2011.

AUTHORS OF MEMOIRS AND JOURNALS FROM BUCOVINA. TRAIAN CHELARIU

Luminița Cășuneanu

PhD Student, ,,Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: Traian Chelariu is part of a category of authors whose work can only be understood in the light of the social, political and cultural context, which integrates the literary fact in wider areas, generating, as well, interrogation and reflection. The current study provides an overview on the literary activity and creation of this outstanding personality of Bucovina's culture, in order to reconstruct the moral and intellectual profile from the life stories gathered in journal pages. The various perspectives in which he was placed along his life represent a real challenge in exploring the depths and substrates of his being.

Keywords: social context, moral profile, history, memoirs, culture.

Cu convingerea necesității recuperării unor valori literare și culturale ale Bucovinei, încercăm să conturăm un portret de autor, având ca punct de plecare textele de graniță (jurnalele și aforismele), întrucât opera memorialistică și filosofică dezvăluie personalitatea omului de cultură, cu sistemul său de valori, cu filosofia sa de viață. Această abordare nu separă omul de creator, așa cum, până la un anumit punct, nu separă nici opera de viață.

Drumul vieții și destinul scriitorului Traian Chelariu se încadrează în istoria atât de zbuciumată a Bucovinei. Teroarea istoriei nu a cruțat Bucovina, nu l-a cruțat nici pe Traian Chelariu, a cărui carieră ar fi trebuit să urmeze drumul firesc, dar nu a fost așa. Destinul lui n-a fost mai puțin vitreg decât al celorlalți scriitori bucovineni din tânăra generație interbelică. A scris, ca și ei, cu prodigiozitate, însă diversitatea preocupărilor e mult mai accentuată. Scrierile sale rămân, în primul rând, dovada unor opțiuni existențiale și mai puțin a unor reușite de excepție. În afara celor vreo 3000 de pagini de jurnal, Traian Chelariu a scris poezie, proză, teatru, critică literară, eseuri estetico-filozofice, studii de psihologie, filosofie și pedagogie. Și cu toate acestea, mai există încă ,,zone albe" în biografia scriitorului, constată criticul literar Mircea A. Diaconu. Traian Chelariu s-a născut la 21 august 1906, într-o modestă familie din localitatea Dărmănești. Până în 1916, după afirmațiile autorului, a vorbit limba ruteană, românește învățând cu ajutorul scrierilor lui Ioan Slavici, abia în ianuarie 1919, când devine elev la liceul ,,Aron Pumnul" din Cernăuți. Înainte învățase germana și, în jurnalul său, își amintește că ,,Scriind nemțește, desigur, ajungeam la o mai deplină stăpânire a frazei decât mi se întâmpla cu verbul românesc. Rămâneam însă cu sentimentul că scriu o limbă străină. Românească mea de la început, oricât de săracă ar fi fost, îmi creștea în suflet și în sânge, ca buruiana de leac..."

După absolvirea liceului, în 1926, și după o încercare ratată de a se înscrie la medicină, Traian Chelariu ajunge student la Cernăuți, la Facultatea de Litere și Filosofie, susținându-și licența în anul 1930. Între timp, debutase cu versuri în revista „Floarea soarelui" (în 1925) și scrisese unul din textele în proză, „Sfârșitul Șoimului".

Anii studenției sunt anii în care muncește din greu și în care încearcă să evite tot ceea ce nu are acces la esență. Împovărat de muncă, la un moment dat exclamă cu disperare: „... partea mea este numai munca, munca, munca de azi pe mâine și multă oboseală în zadar!"

Nădejdea și salvarea de acum o găsește în Mihai Eminescu, în destinul și în opera marelui romantic. Criticul literar Mircea A. Diaconu apreciază că Jurnalul lui Traian Chelariu seamănă, în această etapă, cu „Însemnările zilnice" scrise de Titu Maiorescu în epoca vieneză. Pe de o parte, mereu nemulțumiri, disperare și, pe de altă parte, dorința de a trăi la limita lucidității și a echilibrului.

Traseul tinereții sale anunța un destin fast. După ce își completează studiile în Franța (între anii 1931 și 1933) și la Roma (între anii 1933 și 1934), ajunge redactor-prim la „Glasul Bucovinei", se bucură de prețuirea personalităților bucovinene, își ia doctoratul în anul 1937, cu o teză despre David Hume („Aspecte finaliste și biologice în pozitivismul lui David Hume") și începe o carieră universitară care se anunța strălucită. Până la sfârșitul războiului, a fost asistent universitar, fie la Iași și Cernăuți, fie la București, mai ales la catedre de psihologie și pedagogie. Trece, în această perioadă, prin mai multe redacții, ca secretar de redacție la „Junimea Literară" (între anii 1938-1940) și ca director, la „Universul Literar" (între anii 1943-1944), aici ținând și o rubrică de „note germane" și o cronică literară în care a scris despre Lucian Blaga, Mircea Eliade, Șerban Cioculescu, Ovidiu Papadima, D. Caracostea, Ion Frunzetti etc.

Urmează apoi o pauză destul de lungă când, scos din învățământ, trăiește experiențe dintre cele mai umilitoare, exilul său interior refuzând compromisul moral. Scrie acum cunoscutele sale sonete, piese de teatru, o parte din nuvelele, care se vor publica postum, iar în anul 1958 este reprimit în Uniunea Scriitorilor la recomandarea lui Tudor Arghezi; mai mult, revine în învățământul superior cu ajutorul lui Tudor Vianu, fiind din anul 1964 lector la Institutul Pedagogic din Suceava.

Când trecea în lumea umbrelor, la 4 noiembrie 1966, după ani de marginalizare și izolare, și după o revenire în învățământul superior mai mult conjuncturală, lăsa în urma sa câteva studii publicate în reviste de specialitate, mai ales psihologie și pedagogie, mai multe volume de versuri și câteva volume ce cuprindeau multe din însemnările sale biografice și filosofice. O mare parte a creației sale avea să vadă lumina tiparului postum, „fără însă a schimba ierarhii", chiar dacă Mircea Iorgulescu credea că cel puțin eseurile sale pot fi: „o revelație pentru cugetarea morală și filosofică românească, pe deplin comparabilă cu ceea ce a însemnat pentru proză publicarea povestirilor lui Vasile Voiculescu."

Preocuparea pentru o viziune morală asupra existenței și o permanentă nevoie de cunoaștere a sinelui au luat, de-a lungul anilor, forma unor aforisme și a unor cugetări, publicate, mai întâi, în „Junimea Literară", în „Freamătul", sau „Glasul Bucovinei", în „Convorbiri literare", „Bilete de papagal", sau „Revista Fundațiilor regale", adunate mai târziu în volumele: „Zaruri" (1936), „Casă pe nisip" (1940) și „Zilele și umbra mea" (1976). Din aceste volume și din ineditele creații scrise între anii 1942 și 1951, Doina Florea și Corneliu Popescu au alcătuit volumul postum intitulat sugestiv „În căutarea Atlantidei" (1989).

Traian Chelariu își formulează, în aceste volume, un cod al existenței, care include și idei filozofice, opinii despre artă, atitudini față de propria generație și mărturisiri autobiografice. Toate „notele" sale aparțin unui Jurnal de idei prin care urmărește relevarea sinelui: „Însemnările pe care m-am decis să le fac aproape zilnic nu trebuie să mă ducă decât la o mai mare adâncime a subconștientului, a inconștientului nebănuit din care se ridică la lumina soarelui pământesc viața de care îmi pot da seama." Când nu aparțin strict planului ideilor, „notele" sale dezvăluie o „confruntare maioresciană" cu sine. Peste ani, toate confesiunile sale iau forma aforismelor

filosofice, a interogațiilor existențiale. Traian Chelariu scrie despre familie, dar și despre necredință și etică, despre educație, despre a exista și a cunoaşte etc. Spiritul lui meditativ se apleacă deopotrivă asupra unor teme cum ar fi: dreptatea și adevărul, binele și izbânda, umilința și sublimul, iubirea și libertatea, eroismul și absurdul. Toate acestea dezvăluie ipostaza eroică a omului în confruntarea cu neantul.

Gândirea sa filosofică are puterea de a surprinde formarea unui gând dintr-un sentiment. În viziunea autorului, condiția esențială a vieții și a umanității este permanenta căutare. Revin cu insistență întrebări precum: „De ce și pentru ce există lumea?", „De ce și pentru ce existăm?". Frământările, zbuciumul, spaimele, neliniștile, angoasele nu-l alienează, ci îl purifică datorită învingerii lor prin gând și meditație. Viața este, în concepția scriitorului, o inutilitate, dar o „inutilitate divină".

Profilul poetic al lui Traian Chelariu stă sub semnul unor influențe dintre cele mai diverse, de la Ion Pillat la Lucian Blaga, de la Tudor Arghezi la Rainer Maria Rilke sau chiar George Coșbuc. Cu toate acestea, volumele sale de versuri au, în ansamblu, un ton unitar, în linia unui tradiționalism asumat. Primul ciclu al volumului „Exod" (1933) este intitulat sugestiv „Întoarcere în trecut". Există, în poezia lui Traian Chelariu, un echilibru neoclasic, dar și o expresie modernă, infuzate adeseori de explozii de vitalitate, iradiind dinspre tulburătoarea filosofie a vieții. Pillatian, nu numai în imagistică, ci și în tensiunea lirică, chiar și în modul de a concepe poezia, ca o filtrare a emoției prin contemplația melancolică, Traian Chelariu închină imnuri anotimpurilor și bucuriei simple a privirii care contopește ființa cu mișcarea elementelor din natură:

„Pădurile ard aur în apus,
câmpia vine joasă dinspre est –
nicicând n-am fost mai liber ca-n acest
colț de pământ căruia m-am supus.
Din albie ne cheamă vechiul râu,
argintu-i curge-același, neatins,
și-ngenunchează grase, fără frâu,
să-i beie dealurile din cuprins." („Cuprins")

În volumul „Aur vechi" (1936), ultimul volum de poezie din perioada interbelică, dispare orice reverberație pillatiană, volumul aflându-se, parcă, sub semnul poetului-filosof Lucian Blaga. Privit în ansamblu, volumul propune un spațiu al ființei etnice, în care strămoșii, sângele, legenda sunt adevărate repere tematice.

În alt volum de poezii, scriitorul își afirmă clar convingerea că poezia este muzică a formelor ideale, gând rarefiat, înălțat în zona contemplației pure. „Rânduri pentru o artă poetică" exprimă convingerea că, în afara sensului, poezia este melodie a „cereștilor carate", amintindu-ne de poezia lui Ion Barbu.

Poezia lui Traian Chelariu, scrisă după război, a câștigat în claritate, în acuratețea tonului, în intelectualizare, poetul devenind unul dintre „rafinații sonetiști ai poeziei românești" , care-l invocă adesea pe Petrarca, dar și pe Mihai Codreanu, iar la nivelul emoției, adeseori pe Horațiu. Neoclasicismul său asumat și declarat face din tema iubirii și a timpului un prilej de continuă meditație melancolică.

Dar Traian Chelariu nu s-a dedicat doar poeziei. Volumul său de proză, „Necunoscuta", apare postum, în anul 1973 și adună texte din epoci diferite, organizate aproape tematic. Caracterul „antologic" al volumului, care însumează povestiri scrise la vârste diferite, explică coexistența miraculosului și a cotidianului, a întâmplării parabolice și a ecourilor folclorice.

În 1976, într-o încercare de recuperare a operei lui Traian Chelariu, Adrian Anghelescu îi dezvăluia cu o nouă dimensiune, teatrul. Din cele treizeci de piese de teatru aflate în arhiva familiei, a alcătuit volumul „Teatru", ce cuprinde opt piese scrise până în 1957. Teatrul lui Traian Chelariu, surprinzător prin diversitatea tematică și varietatea mijloacelor artistice, trece de la inspirația istorică la fantezia dramatică, de la basmul dramatizat la comedia satirică ori la parabola în care se ascunde dezbaterea de idei, rămânând, în esență, un teatru de factură tradiționalistă.

Anii de după război au fost ingrați pentru „personalitatea umană" a creatorului, dar rodnici pentru creația lui. Autorul a făcut din scris unica soluție pentru păstrarea echilibrului interior și a credinței în valorile morale ale clasicității.

Traian Chelariu reprezintă fidel epoca pe care a traversat-o, în cuprinsul căreia activitatea sa creatoare se înscrie esențializând-o. Pentru cei interesați să înțeleagă trăsăturile acestei epoci, viața și opera lui Traian Chelariu sunt un element de obligatorie referință. Munca profesorului s-a împletit armonios și organic cu cea a scriitorului și a omului de cultură, dominat de neclintitele convingeri morale și civice.

Existența lui Traian Chelariu a traversat perioade istorice vitrege (de la perioada habsburgică a Bucovinei, la cea interbelică și apoi la cea postbelică a Bucureștiului), a adunat paradoxuri (trecerea din învățământul universitar la deratizare, de la cercul literar din Cernăuți, cu implicațiile sale liberale sau prolegionare, la cercul literar „Universul literar") și a interferat cu viața unor personalități culturale (Mircea Streinul, Ion I. Nistor, Iulian Vesper, Tudor Arghezi, Liviu Rebreanu, George Bacovia, Eugen Barbu etc.) aspecte care conturează o biografie cu valoare de document literar, istoric și cultural.

Opera scriitorului, Traian Chelariu, trebuie redată integral publicului cititor, nu numai pentru faptul că s-a bucurat de aprecierile unor critici și istorici literari (Eugen Simion, Nicolae Manolescu, Ovid S. Crohmălniceanu, Mircea A. Diaconu, Gheorghe Grigurcu, Alexandru Dima etc.), dar și pentru faptul că lectura operei aduce în prim plan „o viață trăită eroic". (Mircea A. Diaconu), într-un spațiu cultural efervescent, Bucovina interbelică, dar și într-o perioadă vitregă (primii ani de comunism), în care scrisul și scriitorul au avut de suferit restricțiile impuse de ideologie.

Omul de cultură aparținând Bucovinei, Traian Chelariu, nu a rămas un simplu exponent al provinciei sale. El al slujit cultura întregului național, cu convingerea că „viața părții" poate fi asigurată numai de existența acestui „întreg". S-a identificat cu „viața părții" dar și cu „întregul" național, pe care l-a slujit cu devotament și exemplară competență, civică și profesională. Întreaga sa activitate culturală se distinge prin simțul duratei și al durabilității.

Posteritatea lui Traian Chelariu, ca scriitor și om al cetății, a scos la lumină un spirit de elită.

BIBLIOGRAPHY

Chelariu, Traian, „Strada Lebedei, nr. 8", Editura Paideia, București, 2002.

Chelariu, Traian, „Zilele și umbra mea", Editura Ideea Europeană, București, 2007.

Chelariu, Șerban, „Un părinte pentru eternitate", Editura Timpul, Iași, 2008.

Cristea, Dan, „Versiune și subversiune. Paradoxul autobiografic", Editura Cartea Românească, București, 1999.

Diaconu, Mircea A., „Traian Chelariu sau o viață trăită eroic", în „Prefață" la „Zilele și umbra mea", Editura Ideea Europeană, București, 2007.

Diaconu, Mircea A., „Studii bucovinene”, Editura Tipo Moldova, Iași, 2011.

Eliade, Mircea, „Jurnalul” (vol. 1 -2), Editura Humanitas, București, 1993.

Grigurcu, Gheorghe, „Mărturii nemijlocite”, în „România literară”, nr. 46, 2002.

Holban, Ioan, „Literatura română subiectivă de la origini până în 1990. Jurnalul intim. Autobiografia literară”, Editura Tipo Moldova, Iași, 2007.

Iacobescu, Mihai, „Un tulburător document cu o profundă semnificație umană și istorică” în „Bucovina literară”, numărul 11 – 12, 2012.

Simion, Eugen, „Ficțiunea jurnalului intim. Există o poetică a jurnalului?”, Editura Univers Enciclopedic, București, 2001.

Simion, Eugen, „Scriitorul și umbra lui Traian Chelariu” în „Caiete critice”, 4 (258), 2009.

ASPECTS REGARDING ANTIQUE SHOPS IN BUCHAREST IN THE INTERWAR PERIOD (1918-1939)

Marius-George Coșarcă

PhD Student, University of Bucharest

Abstract. This study briefly highlights the influence of the Interwar period on the book trade industry in Bucharest. Being a publisher, bookseller or an antiquarian generally required an immediate understanding about market fluctuation. At the same time, these ministers of books had to have an extensive knowledge of the history of culture and art, which not many people were fortunate to access during those times. Romanian, Jewish and Greek traders, but also other nationalities contributed to the development of antique shops. Regardless of the numerous oscillations found during those times, on various levels, we believe that time plays a special role on showing us the vital importance of books.

Keywords: Bucharest, antique dealers, books, Jews, Interwar period

The antiques in Bucharest have undergone many changes, both in terms of organization and development, since the Great Union Day that took place on 1918[1]. Of course, this historical event and all its preliminary stages have directed the whole country, but especially the capital, towards great transformations, whose consequences have been hardly imagined by a nation who has already been affected in the past by other social movements. The fights for independence, rebirth, and union have involved enormous efforts, worthy of unimaginable sacrifices in order to achieve a greater goal.

A process of such magnitude grinds even the finest structures in every field, and the consequences extend their arms to the younger generations who would inherit the new country. Economic relations would know another side with other levels of development, which will influence the economy to take various forms, leading to a forced process of harmonizing the trade industry with the need to reach a development threshold imposed by the new rules.

In the political context of 1920, the Jews that settled in Muntenia were present mainly in the manufacturing and finance industry[2], the trading industry being poorly developed due to an absence of transparency reforms that would not restrict freedom of movement. History shows that the Jewish population contributed in many ways to the development of the country, especially to the trading industry. The activity of antique shops in the Romanian capital was more intense, especially in areas more focused on trading. Thus, the Jewish community were living in Văcărești-Dudești neighborhoods[3], where old clothes[4] and various products were sold.

[1] GIURESCU, Constantin C. *Istoria Bucureștilor din cele mai vechi timpuri până în zilele noastre*. București: Editura pentru Literatură, 1966, p. 181.
[2] DELETANT, Dennis. *România sub regimul comunist*. Ediția a IV-a. București: Editura Fundației Academia Civică, 2012, p. 22-23.
[3] DAMÉ, Frédéric. *Bucarest en 1906*. Bucarest: Socec & Cie Editures, 1907, p. 557.
[4] GIURESCU, Constantin C. *Op. Cit.*, p. 168.

Romanian, Gypsies, Greeks and other nationalities who had shops[5] and houses here were also merchants. In those days, important values boosted the popularity of the trading industry, which eventually led to remarkable results. Thus, many handicrafts and related trades practiced by Jews[6] had a significant role in Interwar Romania.

Undoubtedly, the period of the Great Union brought an intensification of trade relations, both external and internal. Their expansion experienced different stages of evolution whose characteristics were highlighted according to the political and historical landmarks of that time. In solidarity with the rest of the country's population, the members of the Jewish community stood out through a sustained participation in the development of the Romanian manufacturing industry and economy, starting in 1922[7]. This situation lasted until 1928 when the first signs of excessive economic activity appeared, which lead the forthcoming years, from 1929 to 1932, to an economic crisis. From this date until the eve of the Second World War, we have seen an economic revival, an atmosphere beneficial to trading antiques, from furniture and other objects, to the valuable old books. Trading in Bucharest reached its peak, during 1935 and 1939[8], when the antiques selling activity clearly reached its highest level. The evolution of the sale-purchase agreements on this segment was firstly based on the effort of the privileged social classes, followed by the antique dealers. Because they faced many challenges, book lovers have brought an important value to book acquisition activity. Through this approach, they have contributed to the creation of both private and public libraries. Interested in the past, these valuable keepers collected precious books and brought to light novel elements[9]. The purchase and sale of old books was not just a simple business transaction, but a source of inspiration for the elites of that time. It is well known that, without certain valuable people or even ordinary citizens with well-defined interests and goals towards the development of Romanian culture, trading would have been difficult.

The post-war comeback highlighted antiquaries, not only eager for change, but able to bring to life inovative solutions. Among the famous antique dealers in Bucharest, who are responsible for the transition towards the Interwar period, we mention Leon Alcalay, who, in addition to an antique shop, also had a bookstore, stationery and a publishing house. He earned his living by selling, from the simplest books to the most valuable and rare ones. Moreover, he is the one who published the "Library for All" collection and held the position of Vice President of the "Booksellers Association"[10]. He stood out as one of the antique dealers able to adapt to any economic and socio-cultural conditions, and it certainly remains an exceptional figure who has excelled in many ways. The diversity of his store was a common element in a period of great economic growth in many of the antique shops.

Most antique dealers adapted to the conditions of those times, being involved in many transactions, some carried out by them with both old books and manuscripts. In this situation are

[5] WALDMAN, Felicia; CIUCIU, Anca. *Istorii și imagini din Bucureștiul Evreiesc*. București: Noi Media Print, 2011, p. 91.
[6] IANCU, Carol. *Evreii din România 1919-1938. De la emancipare la marginalizare*. București: Hasefer, 2000, p. 66.
[7] OȚETEA, Andrei (coord.). *Istoria poporului român*. București: Editura Științifică, 1970, p. 353.
[8] GIURESCU, Constantin C. *Op. Cit.*, p. 183-184.
[9] COȘARCĂ, Marius-George. „Achiziția de carte românească veche pentru anticariat". În: NEDELCU, Silviu-Constantin (coord.). *Cartea românească veche (sec. XVII-XVIII): lucrările prezentate la sesiunea de primăvară a secțiunii Carte veche – Conservare – Restaurare din cadrul Asociației Bibliotecarilor din România (ABR)*. București: Eikon, 2020, p. 119.
[10] POTRA, George. *Din Bucureştii de altădată.* București: Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1981, p. 441-442.

the Bucharest antiquarians Aeschenasi[11] and Albert Zwiebel[12]. Innovative ideas for the organization of the aforementioned type of trading only contributed to the development of the antiquarian practice. One of the antiquaries who showed stability, especially by positioning his store, was Pinath[13], also known as a book publisher. He had an antique shop located in the Vacaresti area, from where street vendors used to stock up and then spread their collections throughout the country[14].

Another antiquarian and publisher at the same time is Hascal Steinberg, who owned one of the most famous bookstores and publishing houses. He printed calendars-almanacs, including the "Calendar for all the sons of Romania". We also mention his son, H. Chaim Steinberg, who was one of the greatest booksellers and publishers in Bucharest according to the documents of the time[15]. Hascal Steinberg's shop promoted the antiquity and rarity of books, which led to the promotion of well-known locations in the city centre, becoming one of the most important bookstores and publishing houses. These book dealers, Pinath and Hascal Steinberg, famous at the time, manage, through their activity, to awaken and cultivate the taste for reading[16], which lead to the development of the culture at that time.

The antiquaries Pohl[17], Pach the Elder and Jancu Eskenazy, well known professionals in this field[18], managed to pave the way for an impressive style of trading in this segment. It is understandable that with the passage of time, any activity is subject to a process of upgrading, which has also happened with this industry.

One of the experts in book trading activity is Pohl - known as the dean of antique dealers in Bucharest, who had the store located near the University Square, in the period 1920-1922[19]. He is one of those traders who knew how to manage this activity with professionalism during those times.

Next we mention is Pach the Elder, one of the elite antique dealers who was aware that the prosperity depended on his relationship with potential customers. We must note that all three of his successors, Iuliu, Misu and Herman Pach, carried on this work. For some antiquarians, this honourable vocation was passed down from family. About Iuliu Pach, we can say that he knew his job well and had valuable books in many fields. He had an interesting style of selling books, initially displaying a high price, which he later modified, showing his customers that he was selling their books at a much lower price.

As for Misu Pach, it is known that he had a special strategy both for buying books and for selling them, earning significant money. I mentioned in another study more about him and other antiquaries of the transition period towards communism[20].

The antiquarian Herman Pach had the shop located in the Vilagros Passage (Villacrosse). He was recognized for the rules he imposed on his clients, which they had to take into account

---

[11] The research does not reveal the full name of the antique dealer.
[12] SJAN Braşov, fond *Colecția de documente a Bibliotecii* „Astra" *Braşov - Donația Anticariatul* „Ardealul" – *Manuscrise*, dosar nr. 321/ 1904, f. 1.
[13] The research does not reveal the full name of the antique dealer.
[14] STHAL, Henri. *Bucureștii ce se duc*. Bucureşti: Imprimeriile E. Marvan, 1935, p. 156.
[15] POTRA, George. *Op. Cit.*, p. 445.
[16] IONNIȚIU, Nicolae Th. *Istoria editurii românești.* Bucureşti: Editura Cartea românească, 1943, p. 135.
[17] The research does not reveal the full name of the antique dealer.
[18] COSTESCU, George. *Bucureștii Vechiului Regat*. „Editura Universul", Soc. An., 1944, p. 234.
[19] POTRA, George. *Op. Cit.*, p. 453.
[20] COȘARCĂ, Marius-George. "The condition of the antique dealers in Bucharest during the communist regime (1944-1949)". În: *Identities in globalisation. Intercultural perspectives*, Volume No. 7/ 2020, p. 58-61. Disponibil online: <http://asociatia-alpha.ro/gidni/07-2020/GIDNI-07-Hist.pdf>.

when visiting this location. In this sense, those who were not part of the antiquarian's acquaintances were not allowed to read the books. He was attentive to all buyers, providing information about the volumes he was putting on sale[21]. It is known that the antiquarian is not only a handler of books, but a specialist in the field. Information about the antiquarian Herman Pach can be found in another study[22].

We continue with the presentation of another important merchant, Jancu Eskenazy, whose store was located on Edgard Quinet Street[23]. This antique dealer was specialized strictly in the sale of old books, while his colleagues, apart from books, were also selling all kinds of other objects (furniture, paintings, watches, coins).

In addition to the shops presented above, there were also antique stalls, which were located on Duca's Maidan, near the Mihai Voda Bridge in 1920, reaching the Dambovita quay[24] until 1927, where they patiently endured the vicissitudes of those times. This situation lasted until 1930, when numerous bookcases appeared in different neighbourhoods, joining those already existing at the "Hall of Antiquities" in the Vacaresti area. Nearby there were stalls with books, from where personalities of those times came to buy. Thus, the movement of the book is ensured, especially by the elites of those times, who bought or exchanged them with others who had the same passion. In this way, the cultural values of the Romanian people were transmitted.

With the new transformations seen in the capital, many buildings and fairs had disappeared, including "Bazaca", a famous bazaar located near the Dambovita quay[25]. Despite all the changes, the trading of books and various objects took place, mainly through street vendors and stalls.

With the spreading of the antique shops in the country's capital, competition intensified and many shops and stalls formed the basis of trading on the main boulevards. Depending on the recognition and historical resonance of those mentioned on the store emblems, they required numbering and nomination. Some of the antique dealers continued their activity in tough conditions[26], until the establishment of a central headquarters called the "House of Antiques"[27], located in the oval square between the Customs Post Office and the Hotel de France[28]. Prestigious antique dealers have been active in this building, including Vogel, Weisman[29], Marcu Pollack and Moritz Goldenberg.

The first antique dealer, among those mentioned, was noted for selling books at a low price; the rare copies were immediately purchased by colleagues, especially by Marcu Pollack, who was very experienced. Vogel was known for keeping the store open whether or not he had customers.

We know about the Weisman antique dealer that he was the most skilled of all antique dealers and always asked for the right price. He had a program that he strictly followed, knowing

[21] POTRA, George. *Op. Cit.*, p. 457-459.
[22] COȘARCĂ, Marius-George. "Antique Store Censorship in Romania (1944-1989)". În: *Journal of Romanian Literary Studies*, No. 18/ 2019, p. 1208. Disponibil online: <http://old.upm.ro/jrls/?pag=JRLS-18/vol18-Rls>.
[23] *București. Ghid Oficial cu 20 hărți pentru orientare*. Imprimeria Fundației Culturale Regale, 1934, p. 63.
[24] POTRA, George. *Op. Cit.*, p. 446.
[25] POPESCU-LUMINĂ. *Bucureștii din trecut și de astăzi*. București: Editura Ziarului „Universul”, 1935, p. 698.
[26] Many of the buildings demolished by the authorities left vacant land behind, which made it easier to temporary bring bookcases full of books.
[27] Aspects related to this location have been presented in other studies.
[28] CIOCÂRLIE, Corina; RĂSUCEANU, Andreea, *Dicționar de locuri literare bucureștene*. București: Humanitas, 2019, p. 86.
[29] The research does not reveal the full name of both the antique dealers.

how to properly appreciate any situation related to prices and quality, the negotiation part being considered a lack of seriousness from the buyer.

Marcu Pollack was the antique dealer who bought the volumes especially from the other antique dealers. As I mentioned earlier, he closely followed the valuable copies, buying almost everything that was important from his colleague Weisman, who sold the books at reasonable price, and established with him a fruitful collaboration.

Regarding Moritz Goldenberg, we point out that he was the opposite of the antiquarian Pollack, in the sense that he was unskilled in selling books[30], but he still managed to stay in the field. Aspects regarding the activity of Bucharest antique dealers, during the Second World War, were mentioned in another study[31]. Although there were conditions of war, the spreading of books, more precisely of information and culture, did not disappear, because of the human capacity to adapt to any situation and find ways to conserve the past.

CONCLUSIONS

The fundamental role of the antiquarian was to spread the teachings transmitted through time via books, showing how the atmosphere of those times was. We can say that the world of antiquaries is constituted by the very existence of books.

Due to the political regimes and the conditions existing in the Interwar period, the antiquarian had to permanently adapt their way of carrying out their activity. They never gave up fighting for the story of every copy that passed through their hands. The value of a book and especially of a library, in the past, indicated a certain direction towards which the antiquarian headed towards, but also showed the historical, political and socio-cultural course of the present regime in certain periods. In fact, the austerity or, on the contrary, the flourishing of the shops, especially those existing at the House of Antiques, in which old books were put up for sale, were related to the conditions imposed by the existing political rulings.

After so many changes that took place in Interwar Romania, we believe that the history of this prestigious activity was transmitted in an authentic way and would never cease to exist.

[30] POTRA, George. *Op. Cit.*, p. 455-456.

[31] COȘARCĂ, Marius-George. "Ways of distributing books trough antique Shops in Bucharest (1939-1944)". În: *Identities in globalisation. Intercultural perspectives*, Volume No. 8/ 2021, p. 685-687. Disponibil online: <http://asociatia-alpha.ro/gidni/08-2021/GIDNI-08-Lite-e.pdf>.

BIBLIOGRAPHY

1. SJAN Brașov, fond *Colecția de documente a Bibliotecii* ,,Astra" *Brașov – Donația Anticariatul* ,,Ardealul" – *Manuscrise*, dosar nr. 321/ 1904. 2 f.
2. *București. Ghid Oficial cu 20 hărți pentru orientare*. Imprimeria Fundației Culturale Regale, 1934. 271 p.
3. CIOCÂRLIE, Corina; RĂSUCEANU, Andreea. *Dicționar de locuri literare bucureștene*. București: Humanitas, 2019. 392 p.
4. COSTESCU, George. *Bucureştii Vechiului Regat*. „Editura Universul", Soc. An., 1944. 404 p.
5. COȘARCĂ, Marius-George."Antique Store Censorship in Romania (1944-1989)". În: *Journal of Romanian Literary Studies*, No. 18/ 2019, p. 1206-1216. Disponibil online: <http://old.upm.ro/jrls/?pag=JRLS-18/vol18-Rls>.
6. COȘARCĂ, Marius-George."The condition of the antique dealers in Bucharest during the communist regime (1944-1949)". În: *Identities in globalisation. Intercultural perspectives*, Volume No. 7/ 2020, p. 58-61. Disponibil online: <http://asociatia-alpha.ro/gidni/07-2020/GIDNI-07-Hist.pdf>.
7. COȘARCĂ, Marius-George. „Achiziția de carte românească veche pentru anticariat", În: NEDELCU, Silviu-Constantin (coord.). *Cartea românească veche (sec. XVII-XVIII): lucrările prezentate la sesiunea de primăvară a secțiunii Carte veche – Conservare – Restaurare din cadrul Asociației Bibliotecarilor din România (ABR)*. București: Eikon, 2020. 192 p.
8. COȘARCĂ, Marius-George."Ways of distributing books trough antique Shops in Bucharest (1939-1944)". În: *Identities in globalisation. Intercultural perspectives*, Volume No. 8/ 2021, p. 685-687. Disponibil online: <http://asociatia-alpha.ro/gidni/08-2021/GIDNI-08-Lite-e.pdf>.
9. DAMÉ, Frédéric. *Bucarest en 1906*. Bucarest: Socec & Cie Editures, 1907. 640 p.
10. DELETANT, Dennis. *România sub regimul comunist*. Ediția a IV-a. București: Editura Fundației Academia Civică, 2012. 288 p.
11. GIURESCU, Constantin C. *Istoria Bucureştilor din cele mai vechi timpuri până în zilele noastre*. București: Editura pentru Literatură, 1966. 466 p.
12. IANCU, Carol. *Evreii din România 1919-1938. De la emancipare la marginalizare*. București: Hasefer, 2000. 377 p.
13. IONNIȚIU, Nicolae Th. *Istoria editurii românești*. Bucureşti: Editura Cartea românească, 1943. 256 p.
14. OȚETEA, Andrei (coord.). *Istoria poporului român*. București: Editura Științifică, 1970, 455 p.
15. POPESCU-LUMINĂ. *Bucureştii din trecut şi de astăzi*. Bucureşti: Editura Ziarului „Universul", 1935, 704 p.
16. POTRA, George. *Din Bucureştii de altădată.* București: Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1981. 471 p.
17. STHAL, Henri. *Bucureştii ce se duc*. Bucureşti: Imprimeriile E. Marvan, 1935, 320 p.
18. WALDMAN, Felicia; CIUCIU, Anca. *Istorii și imagini din Bucureștiul Evreiesc*. București: Noi Media Print, 2011. 144 p.

THE DIACHRONY OF THE WRITINGS OF C.V. GHEORGHIU FROM THE PARISIAN EXILE

Mihaela Breban

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Center of Baia Mare

Abstract: The literary activity of C.V. Gheorghiu includes about 40 volumes, published in French, most of them appearing in the Romanian version in the post-revolutionary period in the country, because in the era of totalitarianism he was a forbidden author. It should be noted that from the second wave of the Romanian exile (the first wave being determined by the repression of the pashoptist revolutionaries) few writers are the writers who managed to arouse the interest of the critics or of the reader public (M. Eliade, E. Ionescu, Șt. Baciu, E. Cioran), C.V. Gheorghiu being one of those who managed to impose himself in the Parisian exile, but who remained, despite a generous number of writings, as the author of a single book, the "apocalyptic prophet" of 25 o'clock.

Keywords: diachrony, writer, exile, receptions, critics

Constantin Virgil Gheorghiu, scriitor român din spațiul exilului parizian, a fost citit, apreciat, elogiat, criticat, recenzat, comentat. În mod paradoxal, ceea ce definește personalitatea scriitorului este faptul că a fost apreciat, receptat pozitiv de critici avizați din străinătate și acuzat, interpretat negativ de criticii din spațiul românesc, care, în cea mai mare parte, au demonstrat că nu i-au citit opera, ci s-au limitat la a prelua acuzele aduse de confrații din exil ai scriitorului. Unii susțin că este un mare scriitor român, în timp ce alții sunt de părere că poate fi, mai degrabă, un pseudoscriitor francez, neținându-se cont de faptul că tot ce a publicat până spre mijlocul anilor ’60 a fost scris doar în limba română, fiind tradus ulterior în limba franceză, astfel că se poate afirma, fără a greși, că este un scriitor român, cu toate că este mai cunoscut în străinătate. De altfel, chiar scriitorul s-a numit, cu diferite ocazii, scriitor al românilor, idee susținută și de academicianul Alain Peyrefitte, care afirmă că ,,România este pentru Virgil Gheorghiu bunul său cel mai de preț. E carnea, e sângele său.”[1]

Activitatea literară românească se remarcă prin creații poetice, articole în diverse publicații ale timpului, reportaje de război, reportaje ale „faptului divers”, cronici literare, iar activitatea romanescă se reduce la un singur volum, ***Ultima oră***, apărut în 1943 la Editura Mecu din București, iar autorul menționează existența a patru manuscrise, rămase în faza de proiect: două romane (***Eu sunt prietenul tâlharilor, Sfântul cel tânăr)*** și două volume de nuvele (***Hoții de cai, Croix de bois sur la Mer Noire).***

În perioada postcarceralã de la Heidelberg, va publica un volum de povești românești ***Rumänische Märchen[2],*** dar care nu va fi apreciat din cauza unei traduceri de slabă calitate din partea unei tinere române de origine germană. Tot în această perioadă se inițiază în tehnica scriiturii prin studierea operelor unor scriitori americani: William Faulkner, Ernest Hemingway,

[1] Alain Peyrefitte, ***Virgil Gheorghiu, la stratégie de l’orchidée***, în ***Le Figaro***, 05.05.1986;
[2] C.V. Gheorghiu, ***Roumänische Märchen,*** Eibandentwurf von Eugen Dörr, Ähren-Verlag, Heidelberg, 1948;

John Dos Passos, John Steinbeck, T.S.Eliot, Wilder: „*Învăț tehnica lor, fraze scurte, sensul acțiunii – tehnica cinematografică aplicată literaturii.*”[3]

Discursul romanesc al scriitorului C.V. Gheorghiu cuprinde aproximativ 40 de volume, publicate în limba franceză, majoritatea apărând și în versiune românească în perioada postrevoluționară din țară, deoarece în epoca totalitarismului a fost un autor interzis. Trebuie menționat faptul că din cel de-al doilea val al exilului românesc (primul val fiind determinat de reprimarea revoluționarilor pașoptiști) puțini sunt scriitorii care au reușit să stârnească interesul criticii sau al publicului cititor (M. Eliade, E. Ionescu, Șt. Baciu, E. Cioran), C.V. Gheorghiu fiind unul dintre cei care a reușit să se impună în cadrul exilului parizian, dar care a rămas, în ciuda unui număr generos de scrieri, ca autorul unei singure cărți, „profetul apocaliptic” al ***Orei 25***. Majoritatea scriiturilor sale au fost publicate inițial în limba franceză, urmând a fi traduse și în alte limbi, de pildă, bestsellerul ***Ora 25*** a beneficiat de traducerea în peste treizeci de limbi.

Activitatea romanescă din exil este prolifică, creațiile au o tematică diversă, unele cărți se înscriu în categoria semificționalului, a autoficționalului, a biografismului, sunt scrieturi autobiografice, impregnate de o sesizabilă încărcătură nonficțională, altele pot fi încadrate în tipologia romanelor „cu cheie”, romane polițiste, mai degrabă pseudopolițiste, de spionaj, picarești, iar într-o altă categorie pot fi plasate scrierile mistico-religioase, câteva cu caracter hagiografic.

Respectând principiul diacroniei, primul roman care apare în perioada exilului este romanul de succes al autorului ***Ora 25 (La vingt-cinquième heure),*** conceput în perioada de recluziune de la Heidelberg în limba română și pe care intenționase să-l traducă inițial în limba germană cu sprijinul unui poet bucovinean, Georg Drozdovski. Proiectul este întrerupt de obligativitatea de părăsi Germania, deoarece cuplul Gheorghiu - Burbea se afla într-o situație-limită nebeneficiind nici de drept de ședere, nici de muncă, astfel încât emigrează clandestin în Franța cu manuscrisul romanului sub braț, apoi, după încercări eșuate la câteva edituri, se vede nevoit să găsească un traducător în limba franceză pentru a-l putea publica. Manuscrisul va fi încredințat spre traducere Monicăi Lovinescu, care emigrase din România în 1947 împreună cu Virgil Ierunca, soțul său și care era cunoștea foarte bine limba franceză. Cartea va fi tradusă în limba franceză sub pseudonimul Monique Saint-Côme și prefațată elogios de filosoful Gabriel Marcel, fiind „*pentru prima dată[...]”* după cum mărturisește prefațatorul „*că întâmpin cu o prefață scrisă de mine însumi o carte ce tocmai urmează să apară în colecția* ***Foc încrucișat****. Căci cazul romanului* ***Ora 25*** *este cu adevărat complet deosebit.”*[4] Apariția cărții este precedată de publicarea unor foiletoane în ***Paris-Presse*** și rezumarea celorlalte capitole. Romanul va apărea în 1949 în colecția ***Feux croisés*** a Editurii Plon, prefața fiindu-i dedicată lui Aldous Huxley, autor al distopiei ***Le meilleur des mondes.*** Cartea va avea succes internațional, fiind tipărită în mai multe ediții și tradusă în peste treizeci de limbi, fapt neegalat de vreun alt scriitor român, urmând conferințe, lansări în numeroase țări. Succesul este amplificat, câțiva ani mai târziu, de ecranizarea hollywoodiană, emoționantă și, totodată, dramatică a romanului în 1967, în regia lui Henri Verneuil, după un scenariu scris de Henri Verneuil, François Boyer, Wolf Mankowitz, producător Carlo Ponti, coloana sonoră a lui Maurice Jarre și Georges Delerue, avându-i în distribuție pe Serge Reggiani (Traian Korugă), Anthony Quinn (Johann Moritz) și Virna Lisi (Suzana Moritz). Apariția romanului este primită elogios de mari nume ale culturii franceze și nu numai, însă este de notorietate faptul că, odată cu succesul de librărie și de public

[3] C.V. Gheorghiu, ***Ispita libertății. Memorii,*** traducere din limba franceză de Gheorghiță Ciocioi, Editura Sophia, București, 2019.
[4]Prefața la C.V. Gheorghiu, ***Ora 25,*** Editura Sens, Arad, 2017;

al scriitorului, se lansează o amplă campanie de denigrare provocată de cuplul Lovinescu - Ierunca și susținută de o mare parte a exilaților parizieni și a presei franceze de stânga. Cert este că, în ciuda atacurilor virulente, romanul ***Ora 25*** s-a impus ca o carte de referință care devoalează degringolada provocată de conflagrația mondială, denunțând atrocitățile, ororile și absurdul celui de-al Doilea Război Mondial.

În 1952 publică primul roman scris în exil ***A doua șansă (La Seconde Chance),*** tradus în limba franceză de Livia Lamoure, având titlul inițial în limba engleză ***Second Hand Life***, deoarece însuși autorul mărturisește că „*toate cuvintele – precum: suferință, închisoare, tortură, dispută, război, captivitate – sunt în limbajul meu normal, obișnuit, cuvinte englezești și germane”*.[5] Este al doilea roman care îi apare în perioada exilului, tradus în numeroase limbi, caracterul profetic al discursului epic reieșind din mărturisirea autorului:

> *„Cu o jumătate de secol înainte am scris într-o duzină de cărți lucruri pe care contemporanii mei abia acum dacă încep să le scrie. Dacă ar fi publicate pe o coloană mai multe capitole din **A doua șansă**, iar în coloana alăturată reportaje și comentarii din ziarele de astăzi, similitudinea ar fi de-a dreptul tulburătoare. Mi-am îndeplinit pur și simplu misiunea mea de poet și de martor cu aceeași religiozitate cu care celebrez, ca preot, Liturghia.”*[6]

În 1954 publică, în traducerea aceleași Livia Lamoure, romanul autobiografic, autoficțional, ***Omul care călătorea singur (L'Homme qui voyagea seul)***, considerat, de către unii exegeți, al treilea volum al ***Memoriilor,*** chiar dacă a apărut cu câțiva zeci de ani înaintea celorlalte două volume. Cartea este, așadar, a treia lucrare pe care o publică în exilul parizian, tradusă în zeci de limbi, fiind concepută într-un timp relativ scurt (1953-1954, în perioada unei călătorii în Argentina la invitația unei asociații catolice și a președintelui Juan Peron de a susține câteva conferințe), ca replică la acuzele de antisemitism și profascism, Traian Matisi nefiind altceva decât un alter ego al scriitorului, astfel că poate fi considerată mai mult o scriere autobiografică decât ficțională.

În 1955 va publica romanul ***Poporul nemuritorilor (Le peuple des Immortels),*** în traducerea Liviei Lamoure, care poate fi considerat, mai degrabă, un eseu prin care evocă cititorilor occidentali istoria și preistoria neamului românesc și care dovedește erudiția scriitorului. Este un an prolific pentru C.V. Gheorghiu, deoarece îi mai apar două romane: ***Suspectul*** și ***On embouche des heros.*** Romanul ***Suspectul*** nu a fost publicat în limba franceză, deși fusese tradus în germană, olandeză și, recent, în limba română pe baza unui manuscris inedit în limba franceză cu titlul ***Pourquoi tuer Limitrof (De ce să fie ucis Limitrof?)***

La fel de productiv se dovedește a fi și anul 1957, pentru că scriitorul reușește să publice alte două romane: ***Sacrificații Dunării (Les sacrifiés du Danube)*** și ***Sfântul Ioan Gură de Aur (Saint Jean Bouche d'Or).*** Primul este un microroman dedicat traducătoarei Livia Lamoure și al cărui titlu sugerează victimele pe care Occidentul le-a abandonat Uniunii Sovietice. Cartea s-a bucurat de mai multe ediții în colecția „de poche", scriitorul încercând să devoaleze ceea ce se întâmplă în spatele Cortinei de Fier. Cea de-a doua carte a fost publicată în colecția ***Les Hommes de Dieu*** și este o biografie a Sfântului Ioan Hrisostomul, considerat cel mai mare orator al creștinătății din secolul al IV-lea, carte cu temă religioasă, care devine, de altfel, o constantă a

[5] Cuvânt înainte la C.V. Gheorghiu, ***A doua șansă,*** traducere din limba franceză de Gheorghiță Ciocioi, Editura Sophia, București, 2012;
[6] C.V. Gheorghiu, 1990.

creației scriitorului. A fost tradusă în limba română în 2004 sub titlul ***Gură de Aur, atletul lui Hristos,*** scriere cu caracter hagiografic.

Între 1957-1959 îi apar încă trei romane, unul în Spania, ***Închiriem eroi (Contrata de heroes)***[7] și cel de-al doilea în Țările de Jos, ***Alibiul (De Vedenking)***[8]***,*** cărți ce nu vor fi publicate în limba franceză și al treilea ***Sfântul Ambrozie al Milanului***[9]***,*** un manuscris religios inedit, scriere hagiografică, apărută mai întâi în versiune românească.

Un an mai târziu, la sfârșitul anului 1958, îi apare romanul ***Cerșetorii de miracole (Les mendiants de miracle),*** la Editura Plon, colecția ***Feux croisés,*** tot în traducerea Liviei Lamoure, în manuscris cu titlul de ***Aurul pielii***, pe care-l dedică soției sale, Ecaterina Burbea și care-i aduce din partea criticii titulatura de „*Don Quijote al literaturii contemporane",* precum și aprecierea elogioasă lui André Malraux. Este considerat un roman antirasist, pseudopolițist, exotic.

Îi urmează, în 1960, romanul ***Cravașa (Le Cravache),*** pe care-l dedică doctorului Cornel Mețianu, o radiografie a absurdului, care surprinde în mod dramatic o singură zi din istoria României: 23 August 1944, când România acceptă dominația sovietică. Este o carte cu valoare documentară, redactată din perspectiva unui personaj-martor la evenimentele relatate.

Un an mai târziu apare microromanul de succes ***Perahim (Pérahim)***, pe care-l dedică lui Gabriel Marcel, cel care-l va considera la fel de valoros ca ***Ora 25*** și care-l recomanda pentru a fi ecranizat aceluiași regizor, Henri Verneuil, cu Jean Gabin în rolul principal, însă acest proiect nu a fost definitivat. În 1974, romanul va fi ecranizat în regia lui Hans W. Geissendörfer, avându-l pe Leo Askin în rolul principal, fapt mai puțin cunoscut. Cartea, scrisă în limba română, se încadrează în categoria romanelor populare, simbolice, roman cu teză, în aparență un roman polițist în care surprinde lumea interlopă bucureșteană, precum și drama metafizică a imposibilității sustragerii din fața destinului implacabil.

În același an publică romanul ***Casa de la Petrodava (La maison de Petrodava),*** în manuscris cu titlul ***Stăpânele din Petrodava,*** reeditat ***Caii negri din Carpați (Les noirs chevaux des Carpates),*** Petrodava fiind denumirea geto-dacă a orașului natal al scriitorului, Piatra-Neamț și, așa cum mărturisește însuși autorul cărții în prefață: ***Casa de la Petrodava*** „*nu este o operă de ficțiune pură, ci – mai degrabă – o cronică a lumii din care vin."* Este o tragedie feerică, un roman-dramă, care expune cititorului o lume arhaică aflată în decrepitudine, amenințată de invazia modernității, pe fondul căreia se derulează povești de dragoste cu tonalități baladești cu reprezentări simbolice atemporale.

În 1962 îi apare eseul biografic ***Viața lui Mohamed (La Vie de Mahomet)***, carte ce demonstrează, o dată în plus, erudiția autorului, care reușește să surprindă, într-o manieră originală și obiectivă, profilul spiritual a religiei islamice, catalogată de mulți exegeți ca fiind cea mai reușită biografie a lui Mahomed realizată de un occidental. Cartea este rezultatul unei munci de cercetare hermeneutică și documentare asidue, primul contact cu religia islamică fiind în perioada în care studiază la Heidelberg, apoi prin relațiile pe care le stabilește cu specialiști în religia islamică de la Marea Moschee din Paris, prețioasă este, de asemenea, legătura cu un corespondent iranian, Rouhani Medhi, care manifestă o largă deschidere față de relațiile

[7] C.V. Gheorghiu, ***Contrata de heroes,*** versión española de F.R. , Luis de Caralt editor, Barcelone, 1957;
[8] C.V. Gheorghiu, ***De Vedenking,*** vertaling Louis Thijssen, N.V. Uitgeverij W. van Hoeve &Uitgeversmaatscappij A. Manteau N.V., 's Gravenhage & Brussel, 1959;
[9] C.V. Gheorghiu, ***Sfântul Ambrozie al Milanului,*** în traducerea lui Gheorghiță Ciocioi, Editura Sophia, București, 2013.

islamico-creştine. Carte de succes, tradusă în peste douăzeci de limbi, ale cărei fapte sunt expuse cronologic în şaptezeci şi nouă de capitole, a beneficiat şi de o ediţie coreeană în 2002.

În 1964 publică la Editura Plon primul roman scris în limba franceză ***Nemuritorii de la Agapia (Les Immortels d'Agapia).*** Hirotonirea în 1963 are repercusiuni nu numai în plan spiritual, ci şi literar, deoarece va marca începutul scrierilor în limba franceză, după cum declara însuşi autorul:

> *„Este momentul în care am îndrăznit să scriu în franceză. Este o îndrăzneală incredibilă pentru un scriitor străin aceea de a se exprima în cea mai frumoasă, dar şi cea mai dificilă limbă din lume, cea a lui Rimbaud, Baudelaire şi Verlaine. Dar, după impunerea mâinilor, am beneficiat de o dublă asistenţă. Am fost inspirat nu numai în calitate de poet, ci şi în cea de preot."*[10]

Roman al „*patriarhalităţii în modernitate"*[11]*,* pseudopoliţist, mistic, demersul epic simplu reuşeşte să redea lectorului o radiografiere simbolică, sacră a etniei moldoveneşti, dar cu un profund substrat social, ritualic, religios de un evident dramatism. Criticul recenzent George Alexe opinia:

> „*Cartea întreagă este o apologie a rezistenţei spirituale şi naţionale româneşti în faţa cotropitorilor străini de tot felul, mai ales a veneticilor care ne-au jefuit Ţara şi au încercat sau încearcă să ne batjocorească credinţa şi demnitatea etnică."*[12]

Anul următor se dovedeşte la fel de prolific, deoarece îi apar alte două volume: ***De la Ora 25 la ora eternă (De la vingt-cinquième heure à l'heure éternelle)*** şi ***Tinereţea doctorului Luther (La Jeunesse du Docteur Luther).*** Prima este o povestire autobiografică pe care o dedică lui Nichita Tomescu, în care scriitorul îşi evocă locurile natale, copilăria, adolescenţa şi aşază în centru imaginea iconică a tatălui său, preotul Constantin Gheorghiu. Cartea este de un tragism sublimat şi, cu toate că nu poate fi considerată un studiu teologic, face numeroase trimiteri biblice, abordează teme şi simboluri religioase. Cea de-a doua este o carte de ficţiune biografică, pe care o dedică pastorului Charles Westphal, preşedinte al Federaţiei Protestante Franceze şi în care prezintă primii douăzeci de ani ai fondatorului bisericii protestante.

În 1967 publică romanul ***Chiralesa (Le Meurtre de Kiralesa),*** tradus din limba română, o epopee cvasifantastică despre oamenii şi locurile din ţinuturile natale. Un an mai târziu publică ***Tunica de piele (La Tunique de peau)*** şi ***Condotiera (La Condotierra),*** apărută în mai multe ediţii în limba franceză şi tradus în numeroase limbi, dedicată lui Colette şi Jean-Pierre Rudin. ***Tunica de piele*** este operă de factură clasică, cu intrigă poliţistă, în care demască ororile regimului comunist şi dezumanizarea provocată de civilizaţia occidentală. ***Condotiera,*** la fel ca scrierea precedentă, încearcă să denunţe şi să devoaleze cititorului absurdul totalitarismului, oprimările din spatele Cortinei de Fier. Este o scriere tezistă, în care surprinde o umanitate abrutizată de o ideologie ateistă.

"[10] Interviu publicat în 1969, apud Amaury d'Esneval, ***Qui suis-je? Gheorghiu,*** Éditions Pardès, Puiseaux, 2004, (traducere proprie) ;

[11] Constantin Cubleşan, ***Aventura unei vieţi literare,*** Editura Sophia, Bucureşti, 2016, p. 223;

[12] George Alexe, ***Nemuritorii de la Agapia,*** în revista ***Credinţa***, an XVI, nr. 10/1966, Detroit, Michigan, reprodus în vol. ***Diorame şi eseuri teologice şi literare,*** Moonfall Press, Washington D.C., 1997, p. 48.

În 1968 îi apare scrierea autobiografică ***De ce m-au numit Virgil? (Pourquoi m'a-t-on appelé Virgil?),*** un eseu filosofico-teologic, roman despre copilărie, despre descoperirea credinței. În același an, cei doi soți au prilejul de a-și petrece vacanța la Constantinopol, iar C.V. Gheorghiu va avea prilejul de a purta discuții cu Patriarhul grec al Bisericii Ortodoxe, Athenagoras și căruia îi va dedica peste un an scrierea eseistică, hermeneutică, hagiografică ***Viața Patriarhului Athenagoras (La Vie du Patriarche Athénagoras).***

În 1971 publică romanul ***Spioana (L'Espionne),*** pe care-l dedică doctorului Bertrand Sureau. În demersul epic autorul își asumă un dublu rol, atât cel de narator obiectiv, cât de personaj atipic, pornind de la o experiență proprie, având, așadar, caracter familial.

În 1972 îi apare romanul ***Ochiul american (L'oeil américain),*** dedicat doamnei Roland Nungesser, soția primarului din Nogent-sur-Mer, cel care-i va conferi titlul de cetățean francez. Este un roman de spionaj, de suspans, de acțiune, tezist, o ficțiune avangardistă., o distopie despre Societatea-Uzină, în care se prezintă o dublă poveste: o crimă și o anchetă.

În 1975 va publica romanul-parabolă ***Dumnezeu nu primește decât duminica (Dieu ne reçoit que le dimanche),*** o mărturie despre epoca totalitarismului, însă cu inserții de mitologie creștină. Conceput, ca multe alte scrieri ale lui C.V. Gheorghiu, în maniera unei anchete polițiste, intenția autorului este însă, în acest roman, de a demasca doctrina sistemului de guvernare comunist, înșelăciunile, artificiozitatea, atrocitățile, într-o veritabilă imixtiune de lumini și umbre, de poetic și de mister, fantastic.

Necunoscuții de la Heidelberg (Les inconnus de Heidelberg), apărută în 1977, este o scriere autobiografică, parodică, roman de spionaj, pseudopolițist, în aceeași manieră a unei duble povești, cea a unei crime și cea a anchetei, însă și cu aceeași, deja cunoscută lectorului, intenție de a dezvălui machiavelismul și absurditatea opresiunilor din spatele Cortinei de Fier și că puterea sovietică este omniprezentă, iar numeroși artiști ajung victime ale înșelătoriilor din cauza unei legislații occidentale impasibile. De altfel, din confesiunea autorului din ***Prologul*** cărții reiese atât tipologia demersului epic, cât și intențiile acestuia:

> "*Toate cărțile pe care le-am scris până în prezent sunt confesiuni, autobiografii ori mărturisiri. Nici aceasta nu face excepție. Este doar ceva mai directă decât celelalte.[…]Ceea ce urmează, așadar, este un anumit tip de confesiune.[…]Ca în toate poveștile de spionaj, numele de persoane și de orașe sunt cel mai adesea false în confesiunea mea. Numele false nu micșorează însă cu nimic veridicitatea povestirii. De altfel, persoanele care cunosc, fie chiar și vag, evenimentele relatate, pot să identifice fără prea mare efort personajele și locurile."*[13]

În 1978, înainte de a scrie cartea ***Hristos în Liban. De la Moise la palestinieni (Christ au Liban – De Moïse aux Palestiniens)***, C.V. Gheorghiu și soția sa petrec un sejur de opt luni în Liban la Mănăstirea Mar-Hanna, în apropierea Beirutului, având ocazia să întâlnească numeroși ecleziaști, jurnaliști, militari, studiază istoria maroniților și leagă o strânsă prietenie cu părintele orașului martir Damour, Mansour Labaky. Publică în 1979 cartea, pe care o dedică principesei de Lobkowicz, Françoise de Bourbon-Parme, apoi, cu sprijinul Comitetului de Întrajutorare a Libanului, o lansează la Versailles, Paris, Nisa, Bruxelles și Liban, primind recunoștința viitorului președinte Bachir Gemayel, figură importantă a mișcării de rezistență libaneză, iar

[13] ***Postfață*** la C.V. Gheorghiu, ***Necunoscuții din Heidelberg,*** traducere din limba franceză de Gheorghiță Ciocioi, Editura Sophia, București, 2015, pp. 5-6;

unele voci ecleziastice sunt de părere că această carte „*va rămâne ca un talisman al speranței și al iubirii.”* Discursul eseistic este o incursiune în istoria maroniților de la începuturi până la tragedia cotidiană: masacrul asupra comunității creștine din Beirut. Intenția scriitorului de a scrie un reportaj despre faptele comise s-a transformat într-un amplu eseu evocator datorită minuțioasei documentări.

Același an aduce publicarea a încă două romane: ***Marele exterminator (Le grand exterminateur)*** și ***Amazoanele Dunării (Les Amazones du Danube).*** Romanul ***Marele exterminator și Marele Sinod Ortodox*** aduce în prim-plan tema obsesivă a întregii creații a lui C.V. Gheorghiu, tema Timpului și a dezumanizării, proiectată în prototipul lui „homo sovieticus”. La apariția cărții, într-un interviu pe care scriitorul îl acordă unei reviste argentiniene, romancierul va fi catalogat drept „*cel mai mare critic al sistemelor materialiste și totalitare.”*[14] Prin aceeași manieră pseudopolițistă și de fals roman de moravuri, de spionaj sau politic, se întrevede clar intenția autorului de a demasca impostura sistemului criminal comunist, care anihilează, manipulează și brutalizează ființa umană. Poate fi considerat un roman parodic, tezist, o farsă politică.

Anul 1980 este cel în care-și publică ultimul roman scris de-a lungul exilului parizian ***Dumnezeu la Paris (Dieu à Paris)*** prin care reiterează ideea credinței ca simbol al rezistenței anticomuniste. În același an publică la Seul volumul ***Elogiu Coreei (Éloge de la Corée),*** nepublicat în limba franceză.

În 1982 scrie ultimul său roman, rămas în manuscris, ***Dracula în Carpați (Dracula dans les Carpates)***, publicat în limba română în 2019.

În 1986 își publică volumul I al ***Memoriilor. Martorul Orei 25 (Mémoires. Le témoin de la 25e heure)***și în 1987 va publica ultima carte ***Coreea, frumoasa necunoscută a Extremului Orient – la momentul Jocurilor Olimpice (La Corée, la belle inconnue de l'Extrême Orient – À l'heure des Jeux Olympiques).***

La trei ani de la moartea sa, îi apare cel de-al doilea volum al ***Memoriilor. Ispita libertății (Mémoires. L'épreuve de la liberté).***

În 1990 primește Premiul Academiei Româno-Americane.

În 1998, grație bunăvoinței doamnei Ecaterina Burbea-Gheorghiu, Biblioteca Academiei Române intră în posesia operei scriitorului în limba franceză și în traduceri, manuscrise, corespondența acestuia, fotografii, medalii etc, conform dorinței lui C.V. Gheorghiu.

Scriitor prodigios, creator al unei opere cu tematici variate, în care și-a valorificat pe deplin elementele biografice, C.V. Gheorghiu și-a impregnat scriitura cu specificul național românesc, pentru că, așa cum mărturisea într-un interviu „*...n-am fost niciodată despărțit de România[...] dacă într-o zi mă voi întoarce în România, mă întorc acolo unde sunt rădăcinile mele și nu mă mai mișc[...]dacă nu pe pământ, atunci în <<cerul românesc>>- acolo cu certitudine.”*[15]

BIBLIOGRAPHY

Alexe, George, ***Nemuritorii de la Agapia,*** în revista ***Credința***, an XVI, nr. 10/1966, Detroit, Michigan, reprodus în vol. ***Diorame și eseuri teologice și literare,*** Moonfall Press, Washington D.C., 1997;

[14] Interviul ***Yo Acuso*** în revista argentiniană ***Siete Dias***, nr.6/12 noiembrie 1979.
[15] Interviu acordat lui Aristide Buhoiu pentru revista ***Universul românesc,*** VI, nr. 126/iulie 1990, SUA, pp. 3-5;

Băileșteanu, Fănuș, ***Nihil sine Deo sau Cruciada literară a ecumenistului Constantin Virgil Gheorghiu,*** Editura autograf MJM, Craiova, 2005;

Cubleșan, Constantin, ***Constantin Virgil Gheorghiu. Aventura unei vieți literare,*** Editura Sophia, 2006;

Diac. Ioan I. Ică jr., ***De la „ora veșnică" la „ora 25" și retur,*** prefață la: Părintele Virgil Gheorghiu, ***Tatăl meu, preotul, care s-a urcat la cer. Amintiri dintr-o copilărie teologică,*** traducere de Maria-Cornelia Oros, Editura Deisis, Sibiu, 1998;

D'Esneval, Amaury, ***Qui suis-je? Gheorghiu,*** Editions Pardès, Puisseaux, 2004;

Gillyboeuf, Thierry, ***Constantin Virgil Gheorghiu, scriitorul calomniat***, Editura Sophia, București, 2019;

Eliade, M., articol în publicația ***La Nation Roumaine,*** mai 1949;

Fouchet, Max Pol, cronica ***Ce n'est pas de littérature***, în gazeta ***Carrefour,*** 29 iunie 1949;

Ierunca, Virgil, ***Jurnal, Destin,*** nr 16/1968;

Lovinescu, Monica, ***La apa Vavilonului,*** Ed. Humanitas, București, 1999;

Manolescu, Florin, ***Enciclopedia exilului literar românesc, 1945-1989***, București, 2003;

Micu, Dumitru***, Scurtă istorie a literaturii române,*** vol. 3, cap. ***Diaspora***, Editura Iriana, București, 2000;

Milet, Chanoine Albert, ***Thèmes iconographiques dans l'oeuvre de Virgil Gheorghiu.*** Extras din ***La foi et le temps,*** an 13, nr.6/noi.-dec. 1983;

Popa, Mircea***, Istoria literaturii române de azi pe mâine***, vol. 1, ***23 august 1944-22 decembrie 1989***, Editura Semne, București, 2009;

Rousseaux, André, ***Le Figaro littéraire,*** 18 iunie 1949;

THE CONCEPT OF NEOLOGISM

Octavia Moisil

PhD Student, UMFST Târgu Mureș

Abstract: This study involves a conceptualization of the term neologism and starts from the statement that diachrony and synchrony are two language concepts, which are in opposition.
The main objective of this study is to approach with arguments the perspective of the term neologism.The descriptive-linguistic and comparative method allowed us some conclusions, of which the need to approach the terms historically is the first condition for achieving a conceptualization of this term.
Both in general laguage scientists and in romanian linguistics there is a difference of perception regarding the neologism aspect of a word, thus identifying various meanings of some researchers from both general linguistics and Romanian linguistics regarding this concept.

Keywords: neologism, diachrony, synchrony, descriptive-linguistic

Aspecte teoretice. Conceptul de neologism

Perspective de abordare a neologismului în lingvistica generală/lingvistica românească

În ceea ce privește analiza neologismului în lingvistica generală, cât şi în lingvistica românească, se poate stabili faptul că între cele două există o diferenţă de percepţie, referitoare la calitatea de neologism a unui cuvânt.

Neologismele apar şi rămân în limbă atunci când există necesităţi denominative, evidenţiind disponibilităţile de înnoire ale fiecărei limbi. Lexicul, în general, şi elementele nou create, în special, sunt constant legate de modul de gândire, de evoluţia societăţii umane (progresul tehnic, globalizare, schimbările politice, sociale, aspectele culturale etc.). Astfel, se poate explica multiplicarea rapidă a neologismelor în epoca noastră.

Dat fiind faptul că neologismele reprezintă o sferă reprezentativă din lexicul limbii, contribuind, în mare măsură, la consolidarea caracterului romanic al limbii române, importanţa acestora a fost subliniată în numeroase studii din domeniu. Neologismele au intrat în atenţia lexicologilor la începutul secolului al XIX-lea, cu toate că apariţia lor este legată de începuturile literaturii româneşti. La acea vreme, preocuparea o constituiau sursele neologismelor, reprezentate de limba latină ori de limbile romanice înrudite.

Datorită faptului că există această diferenţă, problematica acestui concept pare a fi una deschisă. Chiar dacă se afirmă faptul că termenul de neologism a apărut pentru prima oară în 1755 în limba franceză, fiind împrumutat în 1880 de limba engleză, mai există o serie de aspecte constant discutate cu privire la apariţia acestui concept. Unul dintre acestea ţine de baza terminologică a neologiei şi de interpretarea conceptului de neologism. După cum afirmă majoritatea cercetătorilor, dintre care identificăm pe Dumitru Caracostea 1942[1], I. Iancu 1970[2] acest aspect semnalează inconsecvenţe existente la definirea lui. În această ordine de idei,

[1] Dumitru Caracostea, *Expresivitatea limbii române,* Biblioteca Enciclopedică, Bucureşti, 1942.
[2] Iancu Victor, *Asupra conceptului de neologism*, Editura Buletin ştiinţific, Baia Mare, 1970.

cercetătorul Victor I. Iancu susţine ideea că „sfera şi conţinutul acestei importante noţiuni continuă să rămână un litigiu.”[3]

Limba română actuală reflectă, în mod firesc, o multitudine de influenţe exercitate, în contemporaneitate (şi nu numai), asupra multiplelor coordonate ale vieţii/societăţii/comunităţii (văzute din perspectivă economică, socială, politică, religioasă, culturală etc.) şi ale relaţionării/comunicării interumane.

Dumitru Caracostea în lucrarea, *Expresivitatea limbii române*, încă în 1942, menţiona că „mai întâi este nevoie să ne înţelegem cu privire la însuşi termenul de neologism.”[4] Sfera discuţiilor se lărgeşte sau se îngustează după accepţiunea la care ne oprim. De aceeaşi părere este şi Victor I. Iancu care afirmă că „înainte de a trece la prezentarea neologismelor dintr-o anumită operă, cercetătorii sunt obligaţi să precizeze care este, potrivit opiniei lor, sensul exact al acestui cuvânt.”[5]

Conceptul este mult mai complex şi nu poate fi cuprins, delimitat prin simpla etichetă a *noului*, iar dincolo de neologism, cercetătorul care ar vrea să-l definească sau să-l descrie, este confruntat cu un proces, nu mai puţin complex, şi anume acela de construire a acestor noi unităţi lexicale, pe care nu îl poate trece cu vederea. În ceea ce priveşte dificultatea definirii neologismelor, intervin în primul rând dificultăţile legate de datare. Elementele lexicale neologice reprezintă, fără îndoială, un aspect ce ține de cultură şi constituie concomitent o condiţie a acesteia. Datorită mai cu seamă surselor din care provin, neologismele existente în limba română, dincolo de faptul că sunt extrem de numeroase, sunt, neîndoielnic, şi foarte variate. Ele au modificat fizionomia lexicală a limbii pe care o vorbim şi au apropiat-o semnificativ de idiomurile romanice occidentale, devenind o modalitate modernă și eficientă de comunicare.

Cele mai vizibile efecte sunt, cum este şi firesc, în planul lexicului actual vehiculat de către vorbitori în varii acte comunicative, de la cele cotidiene până la cele oficiale, în documente şi pe reţelele de socializare, în publicaţii de diferite tipuri şi în mesaje telefonice etc. (cu precizarea că acestora le sunt asociate şi elemente de specificitate de ordin fonetic/fonologic – introducerea/ pronunţarea anumitor sunete, accentuarea particulară a unor cuvinte etc. –, morfologic – anumite forme flexionare –, respectiv sintactic – structuri calchiate, topica influenţată de cea din alte limbi etc.).

Din elementele de structură neo=„nou”, iar logos=„cuvânt”, astfel încât, oricând se poate oferi o definiţie satisfăcătoare şi comodă de genul „un neologism este un cuvânt nou, care nu exista înainte în limbă, sau un cuvânt deja existent, dar care primeşte un sens nou.”[6] Dar la o analiză mai atentă autorii observă că, dincolo de formula definitorie foarte comodă, în momentul în care abordăm această problematică în profunzimea ei, survin întrebările, neclarităţile, dificultăţile.

În lucrarea lor despre neologisme Jean Prouvost şi Jean-François Sablayrolles[7] situează aceste dificultăţi pe două paliere: conceptul nu poate fi asociat doar cu termenul de noutate, iar dincolo de neologism cercetătorul care ar vrea să-l definească/descrie, este confruntat cu un proces, nu mai puţin complex, şi anume acela de formare a acestor noi unităţi lexicale, pe care nu îl poate trece cu vederea şi nici nu trebuie s-o facă. În ceea ce priveşte primul palier, autorii

[3] *Ibidem.*, pp. 30-31.
[4] Caracostea Dumitru, *Expresivitatea limbii române*, Editura Polirom, Iaşi, 2000, pp. 280-286.
[5] Iancu Victor, *op.cit*., p. 33.
[6] Valeria Guțu – Romalo, *Aspecte ale evoluției limbii române*, Humanitas, București, 2005, p. 256.
[7] F. Prouvost, J. Sablayrolles, *Les néologismes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p. 18.

menționați consideră că intervin dificultăţile legate de datare, propunând, în consecință, să se ia în considerare un „sentiment al neologiei”[8] or, acesta este foarte fluctuant: dacă la mijlocul secolului trecut acesta avea o valoare de 10-15 ani, în prezent nu ar fi foarte prudent din partea lexicografilor să propună un dicţionar de neologisme care să recenzeze unităţi lexicale mai „vechi” de cinci ani. Mai trebuie spus că neologismele „îmbătrânesc” repede şi dispar poate şi pentru că se difuzează foarte rapid: un studiu efectuat în Germania arată că, „în cazul terminologiilor tehnice, dacă în secolul al XIX-lea durata medie de viaţă a unui termen era de 30 de ani, în anii '30 ai secolului trecut ea era deja de doar un an, uneori şi mai puţin.”[9] În universul nostru marcat de instanţele comunicării, de difuzarea foarte rapidă, dacă nu instantanee, a cuvintelor noi, durata sentimentului neologic se restrânge prin urmare drastic. Cât despre al doilea palier, procesul de inovare de care se leagă funciar conceptul de neologism, este un fenomen natural în fiecare limbă, dar şi cu determinări foarte complexe în zilele noastre: el este un fenomen natural, căci evoluţia şi însăşi comunicarea umană trece prin necesitatea inovaţiei lexicale; de altfel, prin structura lor, toate limbile sunt sisteme articulate, astfel încât, permit creativitate, şi nu numai creativitate lexicală, prin intermediul unor mecanisme care operează fie la nivelul formei, ci şi creativitate la nivel semantic. Dar este şi un proces care începe să fie supus reglementărilor, necesare, epoca noastră fiind martor al dezvoltării, pe lângă alte politici, a politicii lingvistice. Este adevărat că scrierea servește drept referință, dar este posibil ca majoritatea neologismelor să fi apărut mai întâi din limbajul vorbit.

Acest punct de reper ar fi situat la intersecția dintre „a fi și a nu fi” întrucât noul cuvânt există deja în acest moment în limbajul vorbit, ceea ce va determina apariția sa în vocabular/lexic.

Primul criteriu pentru recunoașterea neologismului este accesul său la dicționar, deoarece din momentul în care s-a remarcat o dată în orice colecție, neologismul a dobândit deja o autoritate lexicală.

Cu toate că prin neologism definim orice creaţie lexicală recent apărută într-o limbă, la un moment dat al dezvoltării acesteia (fără a ţine seama dacă unitatea lexicală respectivă reprezintă un împrumut sau o formaţie rezultată prin copierea unui model extern cu structură analizabilă ori obţinută pe teren românesc, prin procedeul derivării sau al compunerii), caracterul lor internaționalizat, precum şi faptul că desemnează elemente de cultură spirituală şi materială îi atribuie calitatea de neologism. Astfel, în aceste condiţii, cuvinte cu o vechime în limbă de câteva secole pot conserva, din punctul de vedere al lingvisticii româneşti, statutul de neologism. Aşadar, graţie neologismelor s-a produs nu numai modernizarea vocabularului românesc, dar şi relatinizarea[10], occidentalizarea și reromanizarea sa, concomitent cu câștigarea unor trăsături internaţionale, aspecte care aşază româna mult mai aproape de cele mai importante limbi de

[8] *Ibidem.* p. 19.

[9]S. Ahlsved, *Die Entwicklung der Sprache des elektrischen Nachrichtenverkehrs als Parallele zur technischen Entwicklung*, Der Ginkgobaum — Germanistisches Jahrbuch für Nordeuropa, 1988, pp. 37-42, *apud* B. Møller, *À la recherche d'une terminochronie* in „Meta”, vol. 43, nr. 3, 1998.

[10]Pentru detalii privitoare la conceptul de *relatinizare***,** vezi Theodor Hristea*, Conceptul de „relatinizare*”,(cu specială referire la limba română), în *Studii și cercetări lingvistice*, LIX, Editura Academiei, București, 2008, pp. 161-172 **(**cercetare în care a accentuat şi a analizat importanţa fenomenului în discuţie pentru limba română, a realizat o evaluare cronologică a conceptului şi a menționat o serie de atestări ale acestuia existente în diverse articole de specialitate, precum şi în lucrări de critică şi istorie literară; raționamentele invocate în studiul mai sus menționat, atât din lingvistica noastră, cât și din cea generală, în sprijinul acceptării noțiunii de *relatinizare* în locul conceptului de *reromanizare,* sunt extrem de interesante și, mai cu seamă, inechivoce, arătând, printre altele, că *relatinizare* nu este termen neclar ca mod de formare) și Helga Bogdan-Oprea, *Relatinizarea limbii române. Privire generală: accepții, delimitări, aspecte*, Editura Universității, București, 2011, p. 26.

cultură ale Europei. Neologismele de proveniență latină şi neolatină au determinat o reromanizare[11] a limbii noastre, prin sporirea numărului de elemente lexicale de origine romanică și prin acoperirea golurilor produse de învechirea şi eliminarea cuvintelor vechi, în locul cărora au fost introduse elemente lexicale alogene[12].

„Contactul dintre limbi”[13] reprezintă un fenomen deosebit de important, întrucât urmarea sa o constituie suprapunerea limbilor, influențarea reciprocă a acestora, într-o măsură mai mare sau mai mică. Este dovedit faptul că nu există limbi izolate. Factorii extralingvistici, precum amestecul de populație, coabitarea într-un anumit spațiu pentru o anumită perioadă de timp, raporturile de natură economică, politică, socială și culturală determină contactul dintre limbi. Nu se poate contesta importanța împrumutului, motiv pentru care toate limbile apelează la acest procedeu pentru a desemna noi realități. Trebuie însă precizat, după cum afirmă și Stoichițoiu Ichim[14], faptul că nu orice limbă este la fel de receptivă în asimilarea de elemente alogene.

Fiecare limbă se caracterizează prin propria sa dinamică: există o dinamică a gândirii membrilor unei societăți, la fel cum există și o dinamică a societății însăși. Relațiile de interacțiune dintre acestea generează consecințe semnificative la nivelul compartimentului lexical-semantic al limbii. Acestea pot fi ușor de constatat observând nu numai fenomenele petrecute în interiorul unei limbi, ci și studiind ceea ce se poate petrece în urma contactelor lingvistice dintre două limbi diferite. Cazul tipic este cel al contactelor lingvistice vii și libere dintre indivizi de etnii diferite, având limbi materne diferite (care, din motive de ordin istoric, politic, administrativ etc., locuiesc un teritoriu comun și aparțin unei comunități relativ unitare). Felul în care o comunitate primește această formă de expresie de la o altă comunitate ne determină să reconsiderăm fenomenul sociolingvistic.

De altfel, vasta bibliografie[15] consacrată acestui compartiment fundamental al lexicului românesc contemporan atestă, cu certitudine, imensa importanţă a neologismelor. Vocabularul oricărei limbi, aspect bine cunoscut, se află într-o permanentă dezvoltare şi, în consecinţă, transformare, dinamica aceasta constituind o trăsătură a evoluției sale în sens vertical. În mod constant, apar noi elemente corespunzătoare necesităților lexicale ale vorbitorilor, în vreme ce alte unități, printr-o rară utilizare, sunt conduse spre periferia lexicului.

Cercetătorul Vasile Bahnaru propune ca termenul neologism să fie: „[…] rezervat numai pentru cuvintele împrumutate de curând dintr-o limbă străină, cele formate pe teren românesc cu ajutorul resurselor interne de derivare sau calchiate după modele străine, iar celelalte unităţi

[11] Concept ce apare mai întâi la Sextil Puşcariu 1940, unde aprecia că scrierile autorilor noştri din trecut sunt caracterizate de un spirit tradiţionalist şi de sfială în folosirea neologismelor.

[12] Cf. Hristea Theodor, *Conceptul de „relatinizare*”, în *Studii şi cercetări lingvistice*, LIX, Editura Academiei, Bucureşti 2008, p. 169.

[13] Vezi, mai pe larg, Sala Marius, *Limbi în contact*, Capitolul *Vocabular*, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 1997, pp. 233-307.

[14] Stoichițoiu Ichim, *Creativitate lexicală în româna actuală,* Bucureşti, Editura Universităţii din Bucureşti, 2006, p. 96 -117.

[15]Citǎm (cronologic) o serie dintre numeroasele lucrări din lingvistica românească consacrate acestei teme: Gh. Adamescu, *Adaptarea la mediu a neologismelor*, Imprimeria Națională Monitorul Oficial și Imprimeriile Statului, Bucureşti 1938; Sextil Puşcariu, *Limba română*, vol. I. *Privire generală*, Editura Universităţii, Bucureşti, 1940, pp. 364-415; Iorgu Iordan, *Limba română actuală. O gramatică a „greşelilor”,* ediţia a II-a, Ed. Universităţii, Bucureşti, 1948, pp. 464-484. N. A. Ursu, *Formarea terminologiei ştiinţifice româneşti*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1962. Theodor Hristea, *Probleme de etimologie*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1968, pp. 103-141. Al. Graur, *Scrieri de ieri şi de azi*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1970, pp. 123-148; Florica Dimitrescu, *Dinamica lexicului românesc*, Editura Clusium, Cluj-Napoca şi Editura Logos, Bucureşti, 1995. N. A. Ursu şi Despina Ursu, *Împrumutul lexical în procesul modernizării limbii române literare*, Editura Cronica, Iaşi, 2004.

lexicale, cele mai multe «fiind bătrâne ca iarna» în română, să fie repartizate la straturile lexicale corespunzătoare (vocabularul comun sau esenţial, ştiinţific şi tehnic, vocabularul livresc etc.)."[16]

Într-o limbă în evoluţie putem afirma că formațiile lexicale sau frazeologice noi dețin întotdeauna supremația numerică în comparație cu elementele eliminate. Lărgirea vocabularului cu noi unități lexicale reprezintă, de regulă, un câștig pentru o limbă oarecare, întrucât acestea corespund nevoilor de comunicare a vorbitorilor din epoca respectivă. Conceptul de neologism este, cu siguranță, unul de natură complexă şi nu poate fi descris prin reducere la eticheta noutate lexicală. Sub aspect etimologic, conceptul de neologism include „orice cuvânt nou apărut într-o limbă oarecare, indiferent dacă acesta este un împrumut sau o creaţie internă a limbii respective obținută prin derivare, compunere etc."[17]

În concluzie, în lingvistică, termenul neologism denumește o unitate lexicală nouă în limbă, rezultat al unui mijloc intern de îmbogățire a lexicului, împrumutată dintr-o limbă străină sau calchiată pe baza unei unități lexicale străine.

BIBLIOGRAPHY

A. Bibliografie generală

Dicționare

- *Dicţionarul limbii române* (DLR), cunoscut drept *Dicţionarul Academiei* (DA), accesibil mai ales specialiştilor; Mic dicționar academic, Ed. Univers Enciclopedic, 2001, 2002, 2003.
- *Dicţionarul explicativ al limbii române* (DEX)
- *Dicţionar general de ştiinţe. Ştiinţe ale limbii*, EŞ, Bucureşti, 1971, [Angela Bidu-Vrânceanu, -Aspecte ale dinamicii limbii române actuale, Actele Colocviului Catedrei de Limba română, Editura Universităţii din Bucureşti, [Bucureşti], 2003

B. Bibliografie critică

a. Opere

- Angela Bidu-Vrănceanu, Cristina Călăraşu, Liliana Ionescu-Ruxăndroiu, Mihaela Mancaş, Gabriela Pană Dindelegan*, Dicţionar de ştiinţe ale limbii*, Editura Nemira, 2001, 2005.
- Caracostea, Dumitru, *Expresivitatea limbii române,* Biblioteca Enciclopedică, Bucureşti, 1942.
- Caracostea, Dumitru, *Expresivitatea limbii române*, Editura Polirom, Iaşi, 2000.
- Guțu – Romalo, Valeria*, Aspecte ale evoluţiei limbii române*, Humanitas, Bucureşti, 2005.
- Ichim, Stoichiţoiu, Adriana Stoichiţoiu-Ichim, *Creativitate lexicală în româna actuală*, Bucureşti, Editura Universităţii din Bucureşti, 2006b.
- Iordan, Iorgu, *Limba română contemporană*, Editura Ministerului Învaţământului, Bucureşti, 1956.

[16] Bahnaru Vasile, *Elemente de semasiologie română*, Editura Ştiinţa, Chişinău, 2009, pp. 116-118.
[17]Hristea Theodor, *Conceptul de neologism*, în vol. *Tradiţie şi inovaţie în studiul limbii române,* Gabriela Pană Dindelegan (coord.), Editura Universitatea din Bucureşti, 2004, pp. 23-35.

- Lazăr, Mirela, *Dicţionar de terminologie de mass-media şi comunicare francez-român*, Editura Universităţii Bucureşti, 1996.
- Lungu, Badea, Georgiana, *Mic dicţionar de termeni în teoria, practica şi didactica traducerii,* Editura Universităţii de Vest, 2008.
- Lungu, Badea, Georgiana, *Mic dictionar de termeni în teoria, practica şi didactica traducerii*, Editura Universităţii de Vest, 2012.
- Prouvost J., Sablayrolles J.-F., *Les néologismes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.
- Puşcariu, Sextil, *Limba română,I: Privire generală*, Bucureşti, FRLA, 1940.
- Şuteu, Flora, *Influenţa ortografiei asupra pronunţării literare româneşti*, Bucureşti, EA RSR, 1976.
- Vintilă-Rădulescu, Ioana, *Resurse lingvistice pentru limba romană,* elaborate la Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan", în Limba Română în Societatea Informațională – Societatea Cunoașterii, Dan Tufiș, Florin Gh. Filip (coord.), Ed. Expert, București, 2002.
- Sala, Marius, *Introducere în etimologia limbii române,* Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1999.
- Stanciu-Istrate, Maria, *Calcul lingvistic și îmbogățirea limbii române literare*, în Conferințele Academiei Române, Ciclul Limba română și relațiile ei cu istoria și cultura românilor, Editura Academiei Române, București, 2006b.
- Victor, Iancu, *Asupra conceptului de neologism*, Editura Buletin ştiinţific, Baia Mare, 1970.
- Ursu, N.A*., Crearea stilului științific,* în Studii de istoria limbii române literare. Secolul al XIX-lea, vol. I, Editura pentru Literatură, București, 1969.
- Ursu, N.A., Ursu, Despina, *Împrumutul lexical în procesul modernizării limbii române literare* (1760-1860), vol. I Studiu lingvistic și de istorie culturală, Editura Cronica, Iași, 2004.
- Soare, Liliana, *Din începuturile terminologiei științifice românești,* vol. I.: Medicină; Științe ale naturii (Botanică, Zoologie, Geologie), Editura Paralela 45, Pitești, 2013.
- Rodica, Zafiu, *Diversitate stilistică în româna actuală*, Editura Universităţii Bucureşti, 2001.
- Rodica, Zafiu, *Limbaj şi politică*, Bucureşti, Editura Universităţii din Bucureşti, 2007.
- Rodica, Zafiu, „*Anafora discursivă în textul jurnalistic*", în Ilie Rad (coord.), Stil şi limbaj în mass-media din România, Iaşi, Polirom, 2007.
- Rodica, Zafiu, "Ten*dinţe morfosintactice ale limbii actuale manifestate în mass-media audiovizuală*" (în colaborare), în G. Pană Dindelegan (coord.), Dinamica limbii române actuale – Aspecte gramaticale şi discursive, Bucureşti, Editura Academiei Române, 2009.

b. Reviste

- Ahlsved S., *Die Entwicklung der Sprache des elektrischen Nachrichtenverkehrs als Parallele zur technischen Entwicklung*, Der Ginkgobaum — Germanistisches Jahrbuch für Nordeuropa, 1988, *apud* Møller B., *À la recherche d'une terminochronie* in „Meta", vol. 43, nr. 3, 1998.
- Hermans A. Vansteelandt A., *Néologie traductive* in „Terminologies nouvelles", no 20, décembre 1999 („Nouveaux outils pour la néologie").

IOAN ALEXANDRU. THE SPIRITUAL EXPERIENCE BETWEEN HELL AND HYMNS

Ioana Alexandra Borzoș (Dălălău)

PhD Student, UMFST Târgu Mureș

Abstract: Ioan Alexandru remains in the history of literature remains known as a hymn poet, although literary critics appreciated more the first part of the creation, namely the expressionist lyric. However, the two stages of creation cannot be separated definitively because the feeling of belonging to the Romanian archaic background, to the specificity of our national spirituality, stands out in both stages. Along with the hymns, Ioan Alexandru polished his conception of Transylvania, homeland, parents, enriching it with spiritual experience; "The poet did not change with the appearance of the Hymns, but only polished his long-established conceptions", well highlighted in the first anthological appearances.

Keywords: hymns, expressionism, faith, past, light

Experiența spirituală între infern și „imne”

Ioan Alexandru rămâne în istoria literaturii rămâne cunoscut ca poet imnic, deși critica literară a apreciat mai mult prima parte a creației, și anume lirica expresionistă. Totuși cele două etape ale creației nu pot fi separate definitiv deoarece sentimentul apartenenței la fondul arhaic românesc, la specificul spiritualității noastre naționale se remarcă în ambele etape. Odată cu imnurile, Ioan Alexandru a șlefuit concepția lui despre Ardeal, patrie, părinți, îmbogățind-o cu experiență spirituală; „poetul nu s-a transformat odată cu apariția *Imnelor*, ci doar și-a șlefuit concepțiile demult înrădăcinate”[1], bine evidențiate și în primele apariții antologice: „Evocator al locurilor natale, al casei părintești, al tradițiilor familiale, al Ardealului străvechi țărănesc, vatră românească milenară, Ioan Alexandru n-a devenit în *Imne*, ci a fost întâia sa carte. Diferența nu trebuie căutată în tematică, ci în concepția despre poezie și în modalitatea de expresie”[2], „poezia ni-l dezvăluie ca pe un spirit profund legat de pământul românesc”[3]. Astfel, Ioan Alexandru, poetul „frământat de grandioase mișcări geologice și istorice”[4] își face, parcă, „un scop din a descrie, pe deoparte, satul în cele mai fine amănunte și neliniștile ancestrale ale românului adevărat”[5]. Într-un interviu pe care i-l acordă lui Ion Pop, Ioan Alexandru vorbește despre continuitatea operei lirice, intrarea în rostirea imnică, spune el, „nu este o ruptură cu vechea poezie”: „În vechile cărţi, ceea ce socot folositor e acolo unde se regăseşte un anume echilibru al omului care nu vrea să moară nepregătit. Ce reproşuri se pot aduce acestei rostiri imnice? Vor veni întotdeauna de la oameni care nu cunosc tradiţiile la care mă refeream. Mă voi justifica, poate, în traducerea integrală a scrierilor lui Pindar, poet al sacrului. Orice poet trebuie să cugete

[1] Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu. Poezia,* Editura Aula, Brașov, 2001, p. 256.
[2] *Ibidem.*
[3] Cristian Vieru, *Ioan Alexandru - Pământ transfigurat*, în „Mișcarea literară”, an X, nr. 3 (39), 2011, Bistrița, p. 2.
[4] Ion Dodu Bălan, *Pietre pentru Templul lor*, Editura Cartea Românească, București, 1985, p. 342.
[5] Cristian Vieru, *Ioan Alexandru - Pământ transfigurat*, în „Mișcarea literară”, an X, nr. 3 (39), 2011, Bistrița, p. 2.

de fapt cum poate fi angajat sacrul în existenţă. Ca Pindar, care avea un altar în curtea casei sale: cugetare poetică împletită cu viaţa simplă a oamenilor şi lucrurilor. Sacralitatea e eternă. În ea se pătrunde mai uşor sau mai dificil. Astăzi, sacrul e ca un fluviu nemişcat peste neamuri..."[6].

Teme și simboluri pe care le-am întâlnit în primele volume expresioniste sunt reluate sub alte forme și în partea a doua a liricii, fiind combinate cu noi concepții și idei. Atât în primele volume, cât și în a doua parte a creației, poetul a scos în evidență nostalgia față de trecut, întoarcerea la origini, personaje sau simboluri antice. Laptele este atât în poezia expresionistă, cât şi în imnuri întâiul lichid nutritiv, încărcat cu potențial vital neexprimat, îmbinat în visare. Laptele șiștar din volumul de debut („Beau lapte din şiştar şi mă cuprind fiori,/ Că prea-i bun laptele şi proaspăt – cum să spun/ Parcă beau soare amestecat cu nori,/Sunt zeul tinereţii ce-n lapte mă răzbun!") devine în *Imnele bucuriei* un dar al Raiului, un aliment pur cu puteri supranaturale, dând puteri de zeu și întinerind; laptele fierbinte, proaspăt muls este comparat cu pâinea sfântă adusă altarului prinos: „Darul raiului inima mea îl știe/ Și laptele fierbinte proaspăt muls/ Și-n pâinea sfântă o cunosc ușoară/ Adusă-n zori altarului prinos"[7]; tot aici, laptele este foc veșnic ce întărește omul: „Fratele meu - căci din același sân/ Sorbi-vom focul veșnic împreună/ Și oasele muiate ni s-au întărit/ Bând din aceeași piatră de fântână"[8] (Pascal). În *Infernul discutabil* laptele e totul pe lume, simbol al nemuririi pentru toate viețuitoarele „…fosfor/ pentru oasele crude ale copiilor. Sînul femeii geme, cînd îl săruți, de lapte. Din sfârcurile de lupoaică/ sug și puii de mistreți./ Mistrețul însuși colcăie de lapte…."[9]. Laptele este un simbol al călătoriilor reversibile ale sufletului, în volumul de debut poetul bea laptele de șiștar, sentimentele trăite la maxim sunt neexprimabile („Că prea-i bun laptele şi proaspăt – cum să spun"), lichidul e „un soare amestecat cu nori", iar în a doua parte a liricii dorul străbate timpul și spațiul într-un mod unic, amintirile păstrează în ele emoții, stări și imagini cu o semnificație deosebită: „Aş vrea să pot umbla desculţ, să văd un bivol negru în noroaie/ Și mai ales în noapte să aud/ Cântând în horn o cucuvaie// Mi-e dor de lapte din șiștar/ De mînji săltând pe-ntâile picioare/ Mi-e dor de nimeni și nimic/ de clopotul pustiu de-nmormântare"[10] (*Cântare de primăvară*).

Se poate observa încă de la începutul creației influența valorilor creştine asupra conştiinţei poetului (botezul, jertfa, copilăria sfântă, biserica, eroii): „Şi eu botezul sfânt nicicând n-am să-l dezmint,/ Când bucuria vieţii şi nostalgia ei,/ Prin fiece poem încerc să reprezint/ Entuziasmu-acesta cu noul lui temei", spune *Copilul păcii.* Ideea depășirii limitelor umane prin credință și puterea cuvântului divin de a modela lumea sunt puternic evidențiate în întreaga lirică. Poetul, învins de-o bucurie aproape ne-nțeleasă îngenunchează frenetic „în fața orișicui" și se simte „pregătit de jertfă" (*Autoportret*/ *Cum să vă spun*). Fațada predominantă a poeziei alexandrine este dragostea de patrie, natura, istoria și credința. Atât în prima fază a creației, cât și în partea a doua întâlnim poeme în care poetul cântă o dragoste senină, sfântă şi împăcată, împlinită într-un cadru feeric de natura viguroasă, de banalitatea vieții de la țară; stare edenică, copilăria, este „flamură și scut" vieții: „Rămâi copilărie!… mă cheamă mai departe/ Alţi ani înalţi, pe creştet să-i sărut./ Credinţa mea e mai presus de tine,/ Văpaia ei mi-e flamură şi scut"[11] (*Sentimentul mării*). Întâmplările simple din copilărie devin amintiri sfinte la care ia parte natura:

[6] Ion Pop, Existența rituală. Despre poezia lui Ioan Alexandru, Editura Școala Ardeleană, Cluj Napoca, 1920, p. 11.
[7] Ioan Alexandru, *Imnele bucuriei*, Editura Cartea Românească, București, 1976, p. 235.
[8] *Ibidem.*, p. 85.
[9] Ioan Alexandru, *Infernul discutabil*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1966, p. 56.
[10] Ioan Alexandru, *Imnele bucuriei*, ed. cit., p. 48.
[11] Ioan Alexandru, *Cum să vă spun*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1964, p. 56.

„Mi-e proaspătă-n pupile o sfântă întâmplare/ Ce vreau de-acum o clipă a nu mă părăsi,/ Eram pe câmp, când răsăritul soare/ Întemeia în mine, strigând, o nouă zi.// Întinsă pe pământ o iapă înspumată/ Gemea aşa de gravă şi necheza uşor./ Mi-am suflecat cămaşa, îngenuncheat îndată/ Şi cum ştiui am dat un ajutor:/ Puiul acela – mânzul – cu umedul lui bot,/ /Cu coama lui măruntă şi nările subţiri,/ Când năvăli-n lumină mă-nfiorai de tot/ Şi faţa-mi era numai crispatele priviri// Se ridicase mânzul – întâi pe un genunchi,/ Apoi pe celălalt, pe o copită./ Şi dintr-odată lumea din haos se-nchega/ Şi-şi părăsea pământul întâia lui clipită.// Văzduhul era negru, căci mânzul era făt,/ Dar presimţea lumina cum dă în el năvală,/ Şi arborii pădurii din depărtare, hăt,/Îi frământau auzul trăsnind pe verticală; // Râuri veneau în goană cu străluciri de stea/ Şi vânturi cu miresme de ierburi necosite,/ Şi dintre toate-acestea mai iute se-afirma, /Pământul – el vorbea cu mânzul prin copite”[12].

În *Infernul discutabil*, aleşii Domnului în biserica lor cu bănci şi vin ieftin de împărtăşanie, „silabisesc în genunchi pedepsele divine”[13]. Imaginea satului şi a eroilor, a monumentelor teme întâlnite abundent în a doua parte a liricii sunt regăsite şi în lirica expresionistă, în mijlocul satului alexandrin stau monumentele eroilor şi toată lumea „ține cont de prezența celor căzuți/ ca și cum ei nu ar fi morți/ ci s-ar fi întors cu adevărat în mijlocul satului/ de pe câmpul de luptă”. Căminul copilăriei este în *Infernul discutabil* ocrotit de răcoarea aripilor îngerilor: „Acesta e ținutul meu, viața mea/ puterea, sângele, oasele, flăcările ce mă mistuie/ Sub această bucată de cer văgăună m-am născut…Îngerii mi-l adapă cu răcoarea aripilor”[14].

Simbol al bisericii încercate de valurile furtunii, corbia reprezintă un punct central al liricii alexandrine expresioniste și o ancorare în vămile imnurilor. Încă din primul volum, Ioan Alexandru visează la corăbii și parcă ne avertizează asupra parcursului poetic, somnul poetului e presărat de corăbii, vântul îl mână cu speranța că „în curând, în curând” să ajungă la mare (*Cum să vă spun*): „Somnul meu e numai corăbii,/ Visele tale numai ape, Vântul continuu ne mână / Ţinuţi de aproape.// Eu duc pădurile toate cu mine./ Tu ceru-nstelat şi o zare./ În curând, în curând, nerăbdători,/ Vom ajunge la mare”. Corabia visată în primul volum devine în *Vămile pustiei* punct de cotitură al existenței, „nava călătoriei prin văzduh acostează în miez de noapte în portul ființei”[15]. Călătoria ajunge în punctul culminant odată cu *Vămile pustiei* când poetul „pornește” (în sfârșit) la drum. Corabia este o prefigurare a bisericii care ajută sufletul pământeanului să acceadă la viața eternă, este un spaţiu de salvare/ de mântuire a oamenilor de păcat şi de moarte. Astfel, în volumul de debut, Ioan Alexandru se pregătește de marea îmbarcare, o așteaptă nerăbdător și cuminte, pentru ca odată cu *Vămile pustiei*, călătoria mult așteptată să se ivească pe neașteptate („Corabia apare-n miez de noapte/ Dă semn scurt și să te urci iute că nu-i timp/ De pierdut./ Nici nu te-ai dezmeticit bine/ Nici nu ți-ai luat rămas bun – ce-a fost/ Mai important ai uitat - acea sabie, acel scut”), iar poetul se îmbarcă la bordul corabiei ce-i va aduce izbăvirea de păcate, călătoria prin pustie. În vechiul Testament, întâlnim corabia în *Facerea*, aceasta fiind simbolul salvării, al renașterii și al mântuirii. Corabia lui Noe ne arată că după furtunile pământești, sufletul își găsește odihna păşind pe pământul promis de Dumnezeu. Pentru ca să existe revelație, cel ce se revelează trebuie să străbată o distanță, „revelația este așadar corelativă unei distanțe pe care o are de străbătut, iar pe de altă parte, receptorul omenesc,

[12] *Ibidem.,* p. 24.
[13] Ioan Alexandru, *Infernul discutabil*, ed. cit., p. 84.
[14] *Ibidem.,* p. 51.
[15] Dan C. Mihăilescu, *Ce-mi puteți face dacă vă iubesc, eseu confesiv despre Ioan Alexandru,* Editura Humanitas, București, *2015,* p. 26.

omul, umanitatea, are de primit, de găzduit ceea ce străbate distanța"[16]: „Într-adevăr e foarte lung drumul până la tine, mare!/ De douăzeci de ani încheiaţi călătoresc./ Noaptea orientându-mă după focuri şi aripi/ Ziua după drumuri şi săgeţi" (*Sentimentul mării,* vol. *Cum să vă spun*) și „De mult te afli în fața unei mari călătorii/ De mult așteptată, de mult pregătită cumva/ O călătorie fără de care nu se mai poate/ Marea călătorie, marele tău drum/ De mic te aduni și crești pentru el/ Îți așezi toate obiectele și nădejdile/ Toate dorurile în acel drum/ În acea corabie care iată că-ntr-o bună zi/ Se arată de neînchipuit în fața ta… Totul e altfel de cum credeai - totul se întâmplă…. Dar acum este esențialul că într-adevăr ești pornit"[17] (*Ascensiune* în *Vămile pustiei*). Revelația – ca autorevelare a divinului – începe înainte ca ea să se manifeste în ființa omului, fiind „purtată de dorință care e un alt mod de a aborda misterul ființei conștiente, aruncate în propriul destin, în propria devenire"[18].

Nostalgia trecutului, casa poetului, Ardealul, prietenii din Ardeal sunt de asemenea constante ale liricii. În *Infernul discutabil*, poetul își adună bruma de prieteni ca să-l încurajeze, exclamând „E atât de bine aici/ că se aud groparii în Ardeal" (*Casa mea*), pentru ca *Imnele bucuriei* să scoată în evidență veneraţia față de ardeleni, față de prietenii din Ardeal, amintirea nostalgică a îmbrățișărilor, focul din vatră, dealul din Feleac.

În *Infern*, clopotele au panglici tricolore, bărbații sunt aduși de umeri și copacii cresc noaptea numai-n rădăcină (*Dealuri).* Discuția despre flori, credință și calea cea strâmtă începe tot în acest volum, „Îngustă-i puntea raiului/ ca și firul părului/ care om e păcătos/ cade de pe punte jos"[19]; pe pășunea din Ardeal cresc arbori străvechi cu „viespi și roiuri furnicare", aici crește iarba și flori de toate culorile, florile sunt „imaginea virtuților sufletului, buchetul care le adună fiind imaginea perfecțiunii spirituale"[20]. „Forțele imaginare ale spiritului se dezvoltă pe două axe foarte diferite. Unele se dezvoltă în fața noutății, le place pitorescul, varietatea, evenimentul neașteptat. Imaginația pe care o însoțesc descrie întotdeauna o primăvară. În natură, departe de noi, vii, ele produc flori"[21].

Florile se prezintă în diferite ipostaze şi au roluri multiple în toate etapele creației alexandrine, astfel poetul e floare fără chip, o mireasmă devoratoare, moartea e o floare neagră și tot o floare este Hristos. Simbolistica florală urmează un parcurs gradual, în primele volume acestea sunt asociate cu imaginea paradisiacă a copilăriei nemuritoare, a Ardealului: „Livezile s-au deschis frumos şi-au trecut pe nevăzute/ Din muguri în flori. Ursul s-a regăsit în umbra stejarului/… Au înflorit gutuii şi văzduhul înmiresmat/Aduce a nemurire. S-au închis focurile în vetre cu zăvorul" (*Imn la aniversarea partidului*); „Creşte iarba până la burta cailor/ şi flori de toate neamurile se-mpreună/ una cu cealaltă aici" (*Cosmosul meu/ Cum să vă spun*); „Prin merii şi caişii şi plopii înfloriţi/ Satul meu nou te cobora pe-o zare"; „Dacă nu ne-am fi cunoscut, mare!/ Soarele-acesta puţin întunecat, aici, ar exista./ Şi vântul nebun ar exista,/ Şi caişii-nfloriţi,/ Şi oraşul meu undeva/ …Dacă într-un oraş o fată n-ar exista pentru mine./ Urme grăbite, flori albe de cireş, /Un copac melancolic şi strâmb" (*Sentimentul mării*), de ziua eroilor, bărbații aduc coroane de stejar, iar femeile flori (*Monumentul*).

[16] André Scrima, *Experiența spirituală și limbajele ei*, traducere de Anca Manolescu, Editura Humanitas, București, 2008, p. 122.
[17] Ioan Alexandru, *Vămile Pustiei*, Editura Tineretului, București, 1969, p. 12.
[18] Andre Scrima, *op.cit*., p. 113.
[19] Ioan Alexandru, *Infernul discutabil*, p. 45.
[20] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant (coordonatori*), Dicționar de simboluri*, Traducere de Micaela Slăvescu, Laurențiu Zoica (coord.), Polirom, București, 2009, p. 399.
[21] Gaston Bachelard, *Apa și visele. Eseu despre imaginația materiei*, traducere de Irina Mavrodin, Editura Univers, București, 1995, p. 5.

În partea a doua a liricii, florile devin simbol al lui Hristos, al potirului sau înfățișează o figură arhetip a sufletului, „un centru spiritual”[22], importanță majoră având crinii, trandafirii și garoafele, întreg universul liric e presărat de garoafe albe, roșii, verzi, plouă cu fluturi, fulgeră cu crini, peste tot lumini și „luminie”. Simbolistica acestor flori este preluată de Ioan Alexandru pe de-o parte din Biblie, unde floarea de crin este semn al neprihănirii, trandafirul reprezintă frumusețea și grandoarea, dar pe de altă parte, aceste flori sunt folosite în lirică și pentru că poetul a fost profund impresionat de tabloul lui Zurbaran expus la Prado, pe care îl considera „cea mai desăvârșită lucrare”: „Patru zile în șir le-am privit la nesfârșit, ca pe cel mai miraculos buchet. Se află aici un vas de lut, o ulcică cu toartă, care de departe pare un potir deschis”[23]. Florile lui Zurbaran au și o interpretare în eseurile lui Ioan Alexandru, „garoafa este simbol al încarnării Logosului, crinul – al Vestirii celei bune, iar trandafirul - al regăsirii armoniei veșnice a paradisului”[24]; aceste flori, spune Ioan Alexandru reflectă o uniune trinitară a culorii, luminii și echilibrului și „sunt de o asemenea expresivitate liniștitoare, atâta pace și prospețime, noutate și bucurie, și taină aducând, că par însuși ceea ce vor să semnifice”[25]. Acestor flori, poetul le închină imnuri prin care scoate în evidență gingășia, puritatea și slava ce o emană: *Imnul garoafelor*, în *Imnele bucuriei*, trei poezii cu același nume *Crinul* în *Imnele iubirii,* plus o poezie intitulată *Floare de crin*, și cinci cu denumirea *Trandafirul*, tot în *Imnele iubirii.* Daniela Varvara vorbește despre faptul că aceste flori concentrează o teologie în câteva simboluri și metafore: „Crinul- Hristos, făptura crinului- trupul lui Iisus, mireasma - Duhul Sfânt”[26], de asemenea, crinul, prin forma sa „este asemănat cu potirul, vasul sângelui sfânt, venit de dincolo de moarte”[27]: „Trunchi noduros și frunza îndesată/ Să fie rupt nici o ispită nu-i/ Florile vin cu toatele deodată/ Și-atunci mireasma-i gard în jurul lui// O presimți în taină de departe/ te apropii dureros ca de potir/ de n-ar veni de dincolo de moarte/ De ce e-n pragul ei în cimitir”[28].

Iubirea este analogică iubirii dintre Solomon și Sulamita, poetul cântă iubirea fizică, frumusețea creației divine și bucuria de a trăi așa cum întâlnim în *Cântarea cântărilor*, din *Vechiul Testament*. Iubirea se petrece la lumina lumânării înconjurată de crini: „Că mă iubești iubita mea iubire/ Că te iubesc eu nu mai știu/ Iubirea mă numește Mire/ În cer târziu și străveziu// Aprins-am candelă în crini/ Crinii albaștrii în lumină, Și-am început să cânt încet/ În noaptea limpede și lină… / Pieri-voi înecat în crini/ În urne mari de sărbătoare/ Un roi de fluturi palizi vor purta/ Sicriul meu de lacrimi lângă mare”[29] (*Iubire*). Poetul înmiresmat, plin de har e răstignit în extaz, pătruns de un imn necunoscut, iar graiul e plin de crini curați și miruire: „Să cânt nu pot, mi-e graiul plin/ De crini curați și miruire/ Să tac nu-i vreme de tăcut/ Când toate cântă pentru mire”. Prin analogie, observăm că și în *Cântarea cântărilor* (2:1, 2) iubita e asemănată cu o floare de crin „Eu, iată-mă în câmp, sunt floarea lui; eu, iată-mă în văi: sunt crinul lor. Precum e crinul între spini, așa-i iubita mea printre codane” (*Cântarea Cântărilor,* 2:1, 2), iubitul este narcisul din câmpie și „printre crini își paște mieii” (*Cântarea Cântărilor* 6:3). De asemenea, sufletul care trăiește în credință este un „înger crin” pe care nu-l cunoaște decât rugăciunea „Îngerul crin în lumânare/ Lin arzând se mistui/ Nu-l cunoaște decât ruga/ Fecioriei ce-n flori/ În albastra înserare/ Zborul lui de mir curat/ Presimțitu-l-a doar maica Pruncul când l-a

[22] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op.cit.*, p. 400.
[23] Ioan Alexandru, *Iubirea de patrie, jurnal de poet,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1978, p. 222.
[24] Ioan Alexandru, *Iubirea de patrie, jurnal de poet,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1978, p. 222.
[25] Ibidem.
[26] Daniela Varvara, *op. cit*, p. 173.
[27] *Ibidem.*
[28] Ioan Alexandru, *Imnele iubirii*, Editura Cartea Românească, București, 1983, p. 292.
[29] Ioan Alexandru, *Imnele bucuriei*, ed. cit., p. 70.

alăptat", idee preluată tot din simbolistica crinului întâlnită în Vechiul Testament: „Veselește-te, pustie însetată! Să se bucure pustia și precum crinul să înflorească!" (*Isaia* 35:1) și „Lui Israel Eu îi voi fi ca nouă, iar el va înflori cum înflorește crinul" (*Osea* 14:6).

Fluturii apar în diferite ipostaze și în prima parte a liricii, în *Cum să vă spun*, fluturele ajută poetul să deslușească sentimentul mării: „Nimeni nu te cunoaşte cu adevărat./ Pădurile te bănuiesc o zare,/ Fluturele din satul meu – vis./ Clopotele – cer", iar în *Infernul discutabil* fluturele negru crește din sufletul poetului, înnegrește aerul peste pășunile arse plutind deasupra bunăvoinței: „Ori de câte ori roata zborului său/ atingea un făgaș cunoscut/ aripile deveneau de lemn sonor,/ din cer o stea se prăbușea înfundând hornurile"[30]. Tot aici, fluturii suri orbecăie în jurul felinarului în timp ce poetul are nevoie de noapte pentru a-și dovedi măreția libertății (*Am nevoie*).

În imnuri, fluturii „suflete ale pruncilor"[31] provin din altă lume, ei „se aprind la umbra stelelor bălaie" și răpesc poetul, ducându-l în lumea de după moarte unde „nu-i veac, nu-i ochi", într-o zare din care nimeni nu mai vrea să plece „O dă-mi putere să rămân/ de-a pururi în această zare/ pe unde negre trec pierind/ Zădărnicii pustietoare"[32]. Fluturele reprezintă un simbol al învierii sau al ieșirii din mormânt și apare atunci când poetul creează un spațiu divin, împresurat de lumină, de crini, de prinți profeți.

Animal călărit de zeul soare și des întâlnit în mitologia greacă ca simbol al curajului, puterii și vitezei, caii sunt prezenți atât în prima parte a liricii alexandrine, cât și în partea a doua. În *Cum să vă spun*, caii încheagă imaginea mirifică a copilăriei „Pe la copilărie, pe-acasă, te-am căutat:/ Era toamnă, am furat împreună gutui,/ Seara obosiţi, am adormit în fân./ Şi la despărţire am plâns/ În coamele cailor" (Sentimentul mării), „Ia-ţi caii tăi cei roşii cu coame încâlcite/ Pe care-ntâia oară ai învăţat un zbor" (*Sentimentul mării*); în imnuri ei aleargă goi la marea nuntă din vechime și ascund mirele: „Acum e soare și târziu/ Până departe-ntunecime/ Cai înșeuați aleargă goi/ La marea nuntă din vechime// Acolo mirele-l ascund/ Cetăți ușoare de văpaie și fluturi tineri se aprind/ de umbra stelelor bălaie"[33].

Simbol ascensional, reprezentând mântuirea, cale a înălțării, fericire divină, matrice a lumii și legătură între individ și sine, lumina este o consecventă nu numai a imnurilor, ci apare frecvent și în lirica expresionistă, poetul este „luminat din umbră", fulgerat de soare, păşind „străluminat" de ramuri verzi „aprinse după ploaie" (*Cum să vă spun*). Lumina sfințește pământul și oamenii sunt luminați din umbră, fulgerați de soare și călătoresc neobosiți „unul în căutarea celuilalt": „Luminaţi din umbră, fulgeraţi de soare, / Ziua sfinţeşte cu iubirea noastră pământul./ De când ne-am cunoscut neobosiţi călătorim/ Unul în căutarea celuilalt".

De asemenea, prima iubire a poetului este învăluită în lumină („Prima mea iubire, iată/ Luminos împodobată./ Am găsit-o-n umbra mea/ Semănând și descântă, Și lumina stea cu stea"), iar poetul este tras înainte de „umbra albă", printre lumini săgetate de „seară-n spre pământ"; despărțirea de mare înseamnă drumul spre alte lumini (*Sentimentul mării),* iar vara o „lume luminoasă arde sus" (*Vara*); drumul poetului abia ivit în lume se află „sub pavăza luminii în răsărit de soare", nașterea animalelor se face năvălind în lumină (*Mânzul*) „necuvântătoarele sunt privite cu respect aproape religios cu care străvechile triburi de indieni își prețuiau făpturile

[30] Ioan Alexandru, *Infernul discutabil*, ed. cit., p. 164.
[31] Ioan Alexandru, *Imnele bucuriei*, ed. cit., p. 89.
[32] *Ibidem.*, p. 67.
[33] *Ibidem.*, p. 79.

totemice”[34] şi pământul e frământat de lumini („Pretutindeni exişti tu, pământule,/ ars de roţi, frământat de lumini” – *Pământul/ Viaţa deocamdată*).

Poemul *Oedip*, publicat în *Infernul discutabil*, scoate în evidenţă setea de lumină, „tragedia Oedip iese din matca apolinică a culturii greceşti, dar constituie un plisc al ei precum ideea nemuririi a traco dacilor din care a izvorât proverbiala lor sete de cunoaştere”[35]: „Bâjbâind părăsesc un imperiu/ ochii mei storşi în pustiu vor renaşte/ să-mi văd moarte cumplită/ cum iese din mine-n afară/ şi atacă cu gheare de fiară tot cerul”[36].

Universul lui Ioan Alexandru este alimentat de spiritualitatea rurală, existenţa este redată din punctul de vedere al rânduielii arhaice, având ca puncte de reper Ardealul, Patria şi Dumnezeu, iar constantele operei sunt şi concepţiile poetice şi modalitatea de expresie.

Ioan Alexandru alege, nu întâmplător, personajele mitologice şi istorice pe care le foloseşte în lirica expresionistă ca o avertizare asupra parcursului liric: Oedip, simbol al setei de lumină, al nemuririi traco-dacilor, al sacrificiului, Orfeu, „un terapeut al sufletului românesc”[37], un magician care „a intuit legea supremă a modelării omului pe calea simţurilor, care sunt guvernate după alte legi decât cele ale raţiunii”[38], „un suprem îmblânzitor al instinctelor primare ale omului”[39], Iov simbol al credinţei şi al smereniei, Euridice aspiraţia spre perfecţiune, Ceres, simbol al mamei grijului şi neconsolate, Sisif – simbol al luptei cu viaţa, al muncii inutile şi absurde pentru ceva ce se năruie mereu: „iarăşi te-arăţi frumos Orfeu/ Prietenul meu de-ntunecime/ Să stăm cutremuraţi şi să vedem/ Cum la-nceput a fost un mare nime”[40].

Iov întruchipează portretul clasic al răbdării şi al smereniei. Înfruntând boala, pierderea averii şi a familiei, a fost capabil, datorită credinţei lui neclintite, să proclame: „Domnul a dat, Domnul a luat, fie numele Domnului binecuvântat”. Iov este profetul care în toate încercările şi durerea n-a păcătuit deloc şi n-a vorbit de rău numele lui Dumnezeu. În lirica lui Ioan Alexandru, Iov ocupă un loc aparte. Este prezent atât în etapa expresionistă, unde Iov încheie volumul *Infernul discutabil*, dar apare pregnant şi volumele de „imne”. *Infernul discutabil* îl prezintă pe Iov la cumpăna dintre două vieţi. Iov este capabil să înceapă o nouă viaţă după ce şi-a pierdut ultimul fiu. În Iov moare trecutul şi se naşte prezentul „fără pic de regret”. Ioan Alexandru scoate în evidenţă capacitatea de acceptare a destinului de către profetul pus la încercare maximă de Dumnezeu. Iov este pentru poet modelul desăvârşit de smerenie, profetul fără regrete care a cucerit cetatea credinţei prin autocunoaştere şi întoarcere în sine şi pentru care „cucernicia” nu mai este un hop de trecut: „După ce Iov îşi pierdu ultimul fiu/ începu să se convingă că moartea de - acum e singura lui tovărăşie/ Într-atât se apropie de ea / şi i se destăinui treptat că pentru Iov începu o altă viaţă/ Cea fără risc, fără sfaturi, fără speranţe/ fără cel mai elementar dor, fără căinţă, fără prihană. Credinţa nu mai era o cetate/ ce se cucereşte prin cucernicie./ Pierdu sensul faptei, rostul ispitei, / de la o vreme carnea de pe trup îl părăsea/ Ochii se întorceau în sine. Mâinile/ s-au oprit/ Iov trecea în lumea cealaltă fără pic de regret/ fără pic de ştiinţă,/ aşa cum s-au născut şi au murit morţii/ înainte de a se naşte Dumnezeu”.

În *Imnele iubirii*, poetul îi dedică lui Iov două poeme, în primul este prezentată extraordinara credinţă a profetului care umplut de răni înfricoşătoare şi urât mirositoare abunda

[34] Cristian Sandache, *Literatură şi ideologie în România lui Nicolae Ceauşescu*, Editura Mica Valahie, Bucureşti, 2008, p. 141.
[35] George Nițu, *Elemente mitologice în creaţia populară românească,* Editura Albatros, 1988, Bucureşti, p. 11.
[36] Ioan Alexandru, *Infernul discutabil*, ed. cit., p. 9.
[37] George Nițu, *op.cit.*, p. 29.
[38] *Ibidem.*
[39] *Ibidem.*
[40] Ioan Alexandru, *Imnele bucuriei*, ed. cit., p. 68.

în adâncul sufletului de credință: „Mâncat de spaime până la puroaie/ pe cât era de sine de scârbit/ Iahve în el ardea în vâlvătaie”[41].

Prin poemul *Iov*, Ioan Alexandru scoate în evidență o concepție poetică pe care o repetă pe parcursul celei de-a doua etape lirice, și anume ideea că cu cât e omul mai neprihănit, mai fără de păcate, cu atât mai multă groază se adună în jurul lui: „E atâta jale-n casa mea/ În noaptea asta fără știre/ Un înger tânăr a murit/ de prea multă neprihănire” (*Prea iubire/ Imnele iubirii*); „Cu cât e omul mai neprihănit/ Mai multă groază-n jurul lui s-adună/ până veni-va cel desăvârșit/ Să soarbă toată scârba din țărână” (*Iov, Imnele iubirii*); „Și îngerii nu-s îndeajuns de curați/ Înaintea lui Jahve/ Dar omul. Descoperă că groaza vine întâi/ Peste un om nu ca urmare/ A vreunui păcat personal/ Al condiției firii/ există o groază ce se revarsă/ În suflet mai degrabă pe măsura/ neprihănirii/ Că acolo unde prisosesc neprihanele/ Groaza își dezvăluie capcanele”, iar în *Imnele Țării Românești* aceeași idee este redată astfel: „Pierduse tot și toate îl dureau/ Carnea pe trup și orice amintire/ Dar ceva-n el crescuse uriaș/ Se-nțelegea că asta e iubire”. Astfel, poetul subliniază ideea că suferințele pe care le îndură Iov au scopul purificării existenței spre a se putea îndrepta cu toată ființa spre Dumnezeu. Pentru a ajunge neprihănit, omul este dator să se pregătească și să-și învingă eul, să se poate lepăda cu toată ființa lui de lucrurile pământești de care este legat: „Dar când vei căuta acolo pe Domnul Dumnezeul tău, Îl vei găsi, de-L vei căuta cu toată inima ta și cu tot sufletul tău” (*Deuteronomul* 4: 29). Aceeași idee o întâlnim și *Imnul Carpaților* din volumul *Imnele bucuriei*: „…Unde sporește Harul/ Mari sunt și ispitele. / Vestitorul păcii este el, veghetor/ Mărturisind ceea ce a văzut/ Și aude cu preacuratul său auz/ trezia însăși este el când/ Neamul truditor e dus departe-n risipire/ el după chip nu judecă. O inimă/ ce-mbracă blând cu milă universul/ Cît rătăcit-a el cu sutele de ani/ Fără cuvânt și fără putere/ prin toate văgăunile. Hrană i-au/ Fost roșcoavele cu turmele de porci/ Pribeag prin neamuri./ Acum e iarăși ascultând. Cu bucurie mare/ Vestim întoarcerea”[42].

În concluzie, prima parte a creației alexandrine nu poate fi separată de a doua etapă, întreaga creație a lui Ioan Alexandru este o expresie a sufletului rural, a lumii satului văzut ca centru al universului, a iubirii ca sentiment primordial.

BIBLIOGRAPHY

- Alexandru, Ioan, *Imnele iubirii*, Editura Cartea Românească, București, 1983, p. 292.
- Alexandru, Ioan, *Cum să vă spun*, Editura Eminescu, București, 1964;
- Alexandru, Ioan, *Imnele bucuriei,* Editura Cartea Românească, București, 1976;
- Alexandru, Ioan, *Infernul discutabil*, Editura Tineretului, București, 1966;
- Alexandru, Ioan, *Iubirea de patrie, jurnal de poet*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1978;
- Alexandru, Ioan, *Vămile Pustiei*, Editura Tineretului, București, 1969;
- Bachelard, Gaston, *Apa și visele. Eseu despre imaginația materiei,* traducere de Irina Mavrodin, Editura Univers, București, 1995;
- Bălan, Ion Dodu, *Pietre pentru Templul lor*, Editura Cartea Românească, București, 1985;
- George Nițu, Elemente mitologice în creația populară românească, Editura Albatros, 1988, București;

[41] Ioan Alexandru, *Imnele iubirii, ed. cit.*, p. 39.
[42] Ioan Alexandru, *Imnele bucuriei, ed. cit.* p. 34.

- Jean Chevalier, Alain Gheerbrant (coordonatori), *Dicționar de simboluri,* Traducere de Micaela Slăvescu, Laurențiu Zoica (coord.), Polirom, București, 2009;
- Manolescu, Nicolae, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu. Poezia,* Editura Aula, Brașov, 2001;
- Mihăilescu, Dan C., *Ce-mi puteți face dacă vă iubesc, eseu confesiv despre Ioan Alexandru*, Editura Humanitas, București, 2015;
- Pop, Ion, *Existența rituală. Despre poezia lui Ioan Alexandru*, Editura Școala Ardeleană, Cluj Napoca, 1920;
- Sandache, Cristian, *Literatură și ideologie în România lui Nicolae Ceauşescu*, Editura Mica Valahie, București, 2008, p. 141.
- Scrima, André, *Experiența spirituală și limbajele ei*, traducere de Anca Manolescu, Editura Humanitas, București, 2008;
- Vieru, Cristian, *Ioan Alexandru - Pământ transfigurat*, în „Mișcarea literară", an X, nr. 3 (39), 2011, Bistrița;

EPIC STRUCTURE IN THE SHORT PROSE OF MIHAI SIN

Ancuța-Loredana Buna (Pașcan), Diana-Anca Nițulescu

PhD Student, UMFST Târgu Mureș, PhD

Abstract: Mihai Sin's books had moderate reactions and reviews, without making any commotions, his destiny as a writer is far from receiving his true recognition, even though he is writing at a favorable time for the Romanian literature, where many young talents are being discovered and encouraged by the environmental, political and social, conditions which came after 1989. He does not want to write about a specific social category, he's not fixated on a specific type of protagonist. He is wishing to realize a just universe,a moral one, we could say he is writing without any formal complex or specific signature.He is trying to not use destiny as a tool, he's relying on emotions and feelings and so his short prose fits in a realism of details, by the way he is thoroughly describing the social problems, therefore painting a fresco picture of a failing society. Mihai Sin likes to get closer to the human being, wanting to get under their skin to know their pain and act as a confessor. Mihai Sin is showing a rare connection with his characters. Even though they are regular, day-to-day, people, there is something foretelling the bad things that are about to happen to them. Almost, all his characters are travelling, and right behind them, the writer observes and takes notes. The writer does not care for the circumstances which have a assured result, and he does not try to justify the actions of the characters and heroes. He is portraying a dull part of his protagonists' lives, presenting a case, without getting in the head and psychology of the characters. We can't say there is conflict in his stories and that is because he is trying to portray the province life, a live which won't leave a mark on the characters existence lives. The heroes don't go through any real tragedies, they don't have a big change in their lives where their personality and way of life gets turned upside down, they live a regular province life which has its own ups and downs.

Keywords: the story, the word of imagination, the autentic prose writer,open end, the realism of details

Mihai Sin's writing has its difficulties, we need to consider the fact that we are talking about a crucial time for the Romanian literature, which is the one before the '90s ('89). This was a time of agony, where the need for outside the box writing was immense, the people wanted a story where all the pain and suffering of the people would take form. this phenomenon can be seen starting with the year 1957, when a glimpse of universal literature hit the shelves, Mihai Petroveanu names contemporaneous literature from this period an "harmonious babel".

His debut take place in S*teaua* a magazine from Cluj, where he published a short novel titled "Joc" in the year 1966. From this moment, Mihai Sin perceives short prose as necessary, for spreading his stories and happenings. This marks the beginning of his journey towards authoring novels. And so, in 1973 *Așteptând în liniște* is published, where the interest is not fully developed. He does not want to write about a specific social category, he does not fix on a specific type of hero, he is wishing to realize a just universe ,a moral one, we could say he is writing without any formal complex or specific signature. He is trying to not use destiny as a tool, he is relying on emotions and feelings and so his short prose fits in a realism of details, he is thoroughly describing the social problems, therefore painting a fresco picture of a failing society.

Mihai Sin is not like any of the classics, he prefers „analytical, flamboyant writing" and Cornel Moraru claims the idea that „a story is paradigm itself, without anything mor to add. It's the jump from the naïve, epic and ceremonious to the now more complex, intimate and feverish epic."[1] The writer considers prose as a necessity, that is the reason his stories inspire so much trust,closure. This lack of a stylistic abundance places Mihai Sin close to Liviu Rebrenu.

The first story, *Păsări stinghe*re from his volume *Asteptand in liniste* has a lot of traits in common with Rebreanu's short novel *Dintele*. Both are about the sudden realization of time passing for the main character, which was not paying attention to this change. The man from *Păsări stinghere* and the woman from *Dintele* both come to this epiphany in the dead of night, while having an insomnia episode, "when the darkness is bugging them, and they remember what happened in the course of the day, some unimportant affairs, which they in they now consider real drama".

Mihai Sin likes to get closer to the human being, wanting to get under their skin to know their pain and act as a confessor. By this attitude he is getting closer to Marin Preda who showed himself to be preoccupied for his close ones, especially shown in *Morometii*. Likewise, with Liviu Rebreanu's style. Mihai Sin is showing a rare connection with his characters. Even though they are regular, day-to-day, people, there is something foretelling the terrible things that are about to happen to them. All his characters are travelling, and right behind them, the writer observes and takes notes.

We can't say there is conflict in his stories and that is because he is trying to portray the province life, a live which won't leave a mark on the characters, existence lives. The heroes don't go through any real tragedies, they don't have a big change in their lives where their personality and way of life gets turned upside down, they live a regular life which has its own ups and downs

The volume *Așteptând în liniște*, marks the change in style and prose, with the help of *Păsări stinghere* from the volume *Terasa*, named *Confruntarea*, the story is again about travelling but in this case it's hiking, insomnia is ravaging his soul and mind, and he thinks: „How far am I from only hearing my own thoughts?" thoughts that would not give him peace and quiet, they will mark and show him every single argument and his deeds. This punishment given by your own mind; this thinking is very common in Mihai Sin's prose.

The volume that would credit Mihai Sin as an important figure in contemporaneous short prose is *Terasa*, published in 1979 and a lot of the stories were released in *Vatra* magazine. His favorite themes are: illness, death, old age, insomnia, tiredness, mental problems, pushing your mind and body to its limits, the revolt that the characters live in and last but not least failure. The characters are "ordinary people".

In the story *Autostop cu tel*, the narrator goes in the character's mind, showing the way he (the character) swings from a mood to another, from beatitude to anger, all these moods happen in his own mind, in the course of the journey from Sighișoara to Târgu Mureș. After some time of hitchhiking with no success, in the winter, he sees a van he considers to be from TV, actually it being a jalopy which „reeks of oil, of smithy, of gas and who knows what else, but even it is an outhouse on wheels".[2] After some time, the driver picks up a pregnant woman that was hitchhiking only for the neighboring village, but the narrator is mad because the passenger sitting next to the driver did not allow her to sit there and now having to sit in the backseat even though she is pregnant.

[1] Cornel Moraru, *Semnele realului selecționări critice convergente,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1981, p. 156
[2] Mihai Sin, *Terasa*, Editura Eminescu, București, 1979, p.188

The woman is glad that the van picked her up and she doesn't even say a word about any of the things the narrator considers important, counting in her state. She is talking about going shopping at a bar, and that she had the courage to go in such a place alone, who would try anything with a pregnant woman? After she gets out of the car, a young boy is picked up, he is talking about his plans for the future, and he want to get married after finishing high school. The narrator does not want to participate in any more dialogue, diving into his own memories considering that time would pass faster that way, even the distance travelled with the van is now an unimportant memory with no major importance, „after one moment the now becomes the aggressive past, I feel it, the past is too dense, compact, never-ending".[3]

All these stories, looked at as a complet, give a better feel for Mihai Sin's works. In „Natura Moarta cu un batran" a retired man goes to the doctor and he is told he needs to quit smoking, after that a dialogue ensues: „A year, two at most" the doctor says, A young man with confidence in himself and his teachings. "Alright, I'll think about it" the old man says. In this sttory the 3rd person alternates between an indirect free style."[4]

A drama, which is treated in a short way, is the inspection story, where Emanuel Radu Merhan is preparing to make an inspection of the young doctor, Jana Mosora, whom he was in love with madly. He was married, but he had a very jealous and suspicious wife. The unease of the inspection does not live with the young doctorate, but with her sister Cornelius Rosca, who is beginning to stir from the moment she receives the anonymous letter. The inspector suffers disappointment when he reaches the dispensary and does not meet his doctor, but his sister, with his doctor leaving the locality. The Proctor does not insist much on this comic situation.

Mihai Sin's epic approach is an attempt to capture the flow of the real, the stereotypy of the ordinary existence, this is reflected in the story on the corridor The narrator goes to the doctor, waiting in the anteroom, he only heeds the conversation of the other patients. She hears a woman who complains that the doctor did not want to give her the certificate to retire from her illness, she puts everything into a mediocre story, and then starts boating. An old man, listening, says, „I don't believe it, says the old man, I don't believe it, and I don't believe it, and I see his wrinkled black neck covered with sweat, where water in this dry matter, I think. Well, I don't think so, how could I have told you that in the commission?"[5]

In the terrace, the narrator, a young painting-talented man, like Octavian Steflea of the novel is beating and opening you, are going out of the city, going out a walk along with a partner he is with, „in a blurred hostility relationship". His eyes were trying to understand and sketch out „the valley that was opening beneath the porch, past its iron bars. The heat had subsided, the light was beginning to become a fog, yet transparent." Landscape on which the frozen, dirty image of the group of customers and employees overlaps, without being able to understand what these people are missing, what urges them to gather there, a rhetorical question about the courage of getting out of habit, of loneliness.

A story that occupies almost a third of the volume terrace is in memory of a beginner athlete who has the density of a micro-novel. The narration is in person I, but it is marked by the presence of a conventional interlocutor who receives confession. The character is an individual almost 40 years old who tries to reconstitute the "claw back of almost trivial deeds," which "grind him by its clarity, by its lack of clarity," giving up the athlete career did not grind him simply because he lost his glory, but because he failed to push his limits to that point, he lost his

[3] *Ibidem*, p.201
[4] *Ibidem*, p.21
[5] *Ibidem*, p. 215.

chance. The lack of trust in its own powers, the inability to fight daily for its purpose, the lack of motivation, the trauma it is going through because of counter-election, but also the fact that it cannot use its resources in competitions, that the coaches are overstepping his will, there are just a few causes arising from the epicles of narration. He gave up glory just as it seemed that nothing could stop him.

In the anthology of prose *Arhipeleag* carried out by Mircea Iorgulescu, an anthology where it is shown that there is also a short prose, which could hold the novels of success, in memory of a beginner athlete of Mihai Sin, it is his appreciation of the promoter: „Mihai Sin is restrained, lapidated, in the suggestive austerity of the expression, with a violent expression: His prose, obsessed with the concrete existence, is one of the deaf tensions, controlled by the secular expression and the white phrase of tension." [6]

Many of the stories of this volume relate to a journey, and at the end of the journey, the characters find loneliness and anxiety. Vlad's character in his story, with a particular purpose, can be likened to Gavrilescu, the Gypsy character, a nuance written by Mircea Eliade, by a reply Vlad addressed to Ilarie: „It was something that could not be avoided, you can't know". At the end of this volume of stories appears as a Journal page, a note "sensitive step to reality", where the narrator as he writes these pages in the Journal, hears a discussion in the kitchen. Through this epic approach, Mihai Sin includes "the flow of the fact, the stereotypies of the ordinary existence".

The stories' finale leaves room for interpretation, just as we find in most of the works of Alexandru Papilian, which gives it greater credibility to integrate them into the epic substance. The appearance of the eucalic narrator gives the promoter the way to get out of the print when it comes to the connection with the inner torches of the characters in the volume. This technique is found in most of Mihai sin's works, but we will bring up the story of patience, where a young driver wants to hang, but is discovered by Triton, the poor village, and the promoter who entered the skin of the Autorial author asks: „What was Nicolae Birau doing there, called Triton, what was he doing on the path at that moment?"

This work can be linked to great wealth, by Alexandru Papilian, where the narrator asks all sorts of questions about those who have won or earn better than him. Why doesn't he manage to get through his teacher's salary and why doesn't he afford to play roulette to get out of poverty? His existential crisis deepens when he reaches home, and his wife tells him that he gave him five hundred lei to his mother, to whom the porch was stolen, and his irritability is stretched to the maximum: "but I cannot control my irritability. My dissatisfaction is justified after all. Then my wife makes another pearl that when you have nothing, goodness is a great richness. And I'll take the plains." Listen to her!".

Short props in *Rame și destin* (volume appeared in 1989) highlight in a way that at first seems negligent, contemporary solemn biographers That essential thing that is lost on the road cannot be recovered, because the opacity of the heroes is „barely lightning by the nostalgic flicker of the thought. The fatigue of the soul, its shrinkage, the shadow of the vice, and especially that gap, where there was no light and no darkness yet,"[7] are symptoms valid for the whole record The last prose of this volume is called frames and destinies and occupies more than a third of the volume, and perhaps that is why it is considered a micro-novel.

[6] Mircea Iorgulescu, „Arhipelag" în *România literară,* nr. 45, 1983, p.142
[7] Irina Petraș, *Literatura română contemporană. O panoramă*, Ed. Ideea Europeană, București, 2008, p.1000.

The prose begins with a significant motto, whose meaning is only finally made clear: "and then he said, "well, live as you can. But at least be careful as you die."[8] and then the name of the main character, Gina Roca and the time fiducial: „One night at eleven and a half." Mrs. Gina hears knocks in the wall from her neighbor, Mr. Bica, an elderly man living alone, being widow, who had a certain attraction for her, wanted to have been a few years younger to conquer her. She had remembered that on a coffee, it had been said that if ever he felt sick, he would knock them on the wall.

The motto at the beginning of the story shows the course toward which it is going, namely that it is never known when it is dying and how it is dying, but it must be considered how to live, every individual to live as he can, but not to die alone. Loneliness is one of the favorite themes that Mihai Sin also uses in this short prose. The first work of this volume is self-portrait with the pass-partout, which provides a detailed description of where Lelia, a debut singer, is launching a video on a beach. The beach is described in the smallest details, in the summer, when the horfoote was at her home A scene that leads to naturalism is the time when stray dogs are described and how they end up dying, either because of injuries caused by other dogs or because of the hikers that give them to eat poison The way they die, shows how the summer ends up in those surroundings: Death found them, of course, equally puzzled, an experience they had not learned to learn, and therefore the bodies queued as fear and surprise gathered in their eyes, a strange misunderstanding.

After this description, the young woman appears in the landscape The end is an open one, as in most of Mihai Sin's props, the director makes the operator clear the frame in which the man was in the brown, because he did not like it, simply because he had been bursting in the bar one evening where they held the "technical meeting", And the operator "turn his head to see it again." He was visiting the old Magister for Anca, who told the man's poor condition in this world, and especially an intellectual who did not know where to go and what his priorities were. The prose begins with a moto that plays the author's tendency not to know what way to go: „To ask... But what would you ask? Let's have... But what can you do The way the narrator raises the issue is quite close to the micronovel "in memory of a beginner athlete"[9], the lack of trust in his own powers make the main character give up his career as a doctor and travel a lot, crossing the mountains of the homeland. This trip is interrupted when it is surrounded by the dogs After this incident, he gives up being obsessed with infinite, and he no longer wants to waner the mountains.

He finished his studies and is preoccupied with his career, and before he was fifty, he is going through a strong crisis, he thinks he has done nothing good in his life, he moves to the city's edge, to a rent, with a devoted woman. There, he meets the old Magister who told him how he had come, how admired him for his entire career: " his work was huge, in stretch and depth. One of the greatest "universalists" in life, so he thought. And in the way he had followed in all his works the causes of the disappearance of peoples in history, it was the greatest." The end is open, the character leaves the building, but looks behind and sees "an old, ordinary, untired house. He said to himself, „What an idea to live in a tiered bridge... He is the one who is the greatest".' Hence the idea with birds that are free or not free is a well-thought-out comparison, but which we find only at the end of the story.

Mihai Sin is a genuine promoter, a publicist who is attentive to the facts of daily reality, a moralist with measure and justice. His destiny as writer is far from having received the true

[8] Mihai Sin, *Rame și destin*, Editura Cartea Românească, București, 1989, p. 132.
[9] *Ibidem*, p. 26.

"frame", even though he wrote in a moment of brooking in the Romanian literature. The cultivation of short prose was a concern of the writer, understanding that short prose means the need for topical, direct, and immediate approach to the realities we live. At the same time, this literary type represents an intermediate stage toward the Romanian.

BIBLIOGRAPHY

Bibliografia operei:

Sin, Mihai *Așteptând în liniște,* Editura Dacia, București, 1973;
Sin, Mihai, *Terasa*, Editura Eminescu, București, 1979;
Sin, Mihai, *Rame și destin,* Editura Cartea Românească, București, 1989

Bibliografie critică:

1. Culcer, D., *Citind sau trăind literatură*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1976;
2. Culcer, D, *Serii și grupuri (Citind și trăind literatură),* Editura Cartea Românească, București, 1981*;*
3. Iorgulescu, M., în *România literară,* nr. 45, 1983;
4. Moraru, Cornel, *Semnele realului selecționări critice convergente*, Editura Eminescu, București. 1981;
5. Negoitescu, I., *Scriitori contemporani- ediție îngrijită de Dan Damaschin*, Editura Dacia, Cluj-Napoca 1994;
6. Petraș, Irina, *Literatura română contemporană. O panoramă*, Editura Ideea europeană, București, 2008;
7. Simion, E., *Scriitori români de azi*, IV, Editura Cartea Românească, București, 1989;
8. Simuț, I., *Incursiuni în literatura actuală*, Editura Cogito, București 1994;
9. Ștefănescu, Alexandru, *Prim-Plan (35 de profiluri de scriitori contemporani, dispute în ordine cronologică),* Editura Eminescu, București, 1987;
10. Ulici, L., *Literatura română contemporană I- Promoția 70*, Editura Eminescu, București, 1995.

NICOLAE BREBAN AND ITS NOVEL STYLE

Anamaria Valentina Ungur

PhD Student, North University Centre of Baia Mare

Abstract: Among the main landmarks of the Brebian creation we find the psychological investigation seen from the perspective of the epic substitution, rendered in the book discourse by the pleasure of digressions, of mythology as an inspirational source, shifts the emphasis on the depth of analysis in order to create a solid construction. either erotic couples.
Defying the ordinary reader and managing to get him out of the comfort zone, Nicolae Breban, makes the novel follow a succession of sensational facts, relying on a controversy of the writer's attitude towards the traditional typology.

Keywords: novel,literature,writer,original, narrative.

Câștigându-și locul în cadrul literaturii române contemporane prin stilul de aprofundare a expresiilor prozei de investigație psihologică,opera lui Nicolae Breban recurge la numeroase detalii despre viața și etapele de scriere ale prozatorului.

Debutează astfel în literatură cu primele sale schițe în Gazeta Literară,cu un volum de proză scurtă.Urmează apoi o afirmare în ceea ce privește romanul,dând viață romanului *Francisca* (1965),roman care primește și premiul Academiei Române.Aflându-se în pragul cunoașterii unei adevărate lupte de scriere agonală,mizează pe strategia de luptă artistică ce avea în vedere o dublă opresiune:cea a codului ideologic și cea a scriiturii.

Astfel că opera *Francisca* avea să constituie aproape pe deplin modelul narativ impunător,din pricina unei instanțe extradiegetice ce avea să introducă un personaj extrem de implicat și de dramatic.Dramaticul era construit pe principiul deviației și absorbției în analitic,naratorul intradiegetic și cel extradiegetic ajungeau să se asemene până la identitate.

Narațiunea putea să experimenteze în mod vizibil,dar totuși anticanonic și sincronic privegheată de un receptor,toate limitește orizontului istoric-literar.

Personajul emblematic,Francisca,va reuși astfel să figureze noi personaje.Întrucât în acest roman era creat un adevărat univers mundan-textual de carnaval crispat.identificarea cu spitirul epocii istorice putea fi recuperată la lectură ți înțeles ca un pact concesiv reprorabil sau de ce nu,ca o strategemă de disturbare a unor relații onto-retorice impuse.Tensiunea epicului și viziunea amețitor turbionară,invadată de naturi artificiale și zoomorfe,nu făceau decât ca întreg spațiul narațiunii să fie ocupat.Așadar putem spune cu certitudine că aici,se descoperă o poetică narativă dirijată de conștiința creatoare a unui regim natural sincronic,impunând o realitate într-o altă realitate.

Se lărgește și sfera statutului auctorial al romanului,prin impunerea incidentală a unei tipologii ce ține de omul metafizic,cosmicizat,poetic,precum un arhetip al lui Don Juan,purtătorul seducției ca practică ludică și poetologică.

Observăm și strategiile de supraviețuire narativă,precum ambiguitatea rolurilor și funcțiilor narative,miturile delirului cognitiv,toate acestea ducând la un caz particulaizat de romancier interesat de rezistență estetică.

Opera brebiană *În absența stăpânilor(1966)* ne aduce în fața ochilor un Nicolae Breban care menține perspectiva estetică sau poetică,prin lumea burgheziei care este bine definită.Propunând o viziune auctorială îmbinată cu personajele ce au o conștiință metaficțională,se pleda pentru p artă mimetică transfiguratoare.Se înglobează astfel perspectiva picturală,într-un spațiu epic concentrat,ce are în centru un romancier seducător,capabil să supună totul artisticului,socialului și politicului.

Adoptând strategii ale enunțării excentric-deviante ce înseală vigilența și suspiciunea opresiunii cenzoriale,care este incapabilă să sesizeze potențialul lucidității delirului controlat.Simularea unei îmbolnăviri a limbajului era considerată o strategemă sănătoasă de salvare.

În continuare sub un succes mare la public, apare și romanul *Animale bolnave (1968)*, succes literar care îl determină pe romancier să tindă spre o ascensiune socială.Amăgit de curajul și înșelătoarea autonomie politico-statală a președintelui Nicolae Ceaușescu,prozatorul rămâne la ideea de a realiza o operă majoră pe unicul și esențialul criteriu al esteticului,ceea ce și reușește.

La o scurtă perioadă publică și opera *Îngerul de gips(1973),*și o dată cu opera începe să suporte adevărate campanii ale colaboraționiștilor,oportuniștilor.Problematica existențială acută,știința epică,șirică și analitică este dusă până la limita realismului psihologic și mito-poetic,care se dovedesc a fi recurențele unei narativități ajunse deja la maturitate.

Aici se poate observa veselia autopersiflantă asumată de instanța narativă ca imagine a lumii, o lume care schimbă prejudecățile, plătește pentru impostura angajării cinice sau luciferice. Totodată romanul are aura mistică a victoriei și eșecului uman, căci titania vocației înfruntă iluziile aspirației.

Titlul romanului Don Juan trimite printr-o *aluzie intertextuală* la mitul lui don Juan. Însă, *Don Juanul* din acest roman e diferit de *Don Juanul clasic*. El nu descinde din familia lui Rudy sau a lui Cellino. El nu-şi doreşte să mărească numărul femeilor cucerite. Rogulski este, aşa cum observă Maria Postu în Arca lui Breban „Un admirator al femeii, pe care, pe măsură ce o recreează, o posedă cu luciditatea eroilor camilpetrescieni, dar neinteresându-l câtuşi de puţin posesia fizică". Romanul lui Breban rescrie într-o formă ironică, parodică „mitul iubirii fără iubire"(Marian Victor Buciu).

Reluat la nivelul discursului, *titlul* dezvoltă semnificaţii inedite. Într-un dialog cu Tonia, Rogulski afirmă: „eu cred că există două tipologii masculine fundamentale: Romeo şi Don Juan". Rogulski este de părere că Romeo aparţine tipului parazit, tibil (dacă se ia în considerare şi legenda care i-a refuzat atributele paterne), care nu are ce căuta în societate.

Este un mit, o invenţie a femeilor ahtiate după mult prea romanţioasele romane (sau „telenovele"), un Făt-Frumos pe care nici măcar istoria sau mitul nu şi-l revendică, redus printr-o precizare metatextuală la "un personaj literar, inventat de un scriitor cu o moralitate dubioasă".Spre finalul capitolului al VIII-lea revenind asupra tipologiei Romeo-Don Juan, Rogulski combate cu argumente modelul Romeo în favoarea lui Don Juan "cel care nu vrea să fie iubit , ci doar să dăruiască la nesfârşit iubire"

Afirmaţia „Eu sunt Don Juan", pusă în gura unui personaj, vădeşte pe de o parte nevoia de teatralitate a personalităţii brebaniene, dar şi *o identificare a autorului cu personajul*, "pentru ca la rândul său protagonistul din Don Juan să transpună în efigie ficţională natura dual㠹 a teatralităţii"(Laura Pavel): "Ha, el era proprietarul unui teatru ambulant din Evul Mediu(…).El,

oricum, era stăpânul acestei ambarcaţiuni care crea spectacol oriunde, în orice mediu uman şi natural, spontan şi oricând inspirat, un happening medieval".

În *Bunavestire(1977)* romancierul își asumă riscul și curajul de cel mai important cronicar literar din era comunistă.Romanul transcrie o parodie a miraculosului și hagiografiei,iar miturile,istoria,cotidianul devin pretexte de verbiaj supus unui travaliu stilistic.

Haosul,hazardul și posibilul impun injusta măsură a lumii supusă impulsiunilor narative și tratamentului fabulatoriu.Totul este anulat,însp curios este faptul că nimic nu dispare în timpul năvălirii imprevizibile în jocul acuplării și decuplării sintaxei narative.

Motivarea diegetică se resimte în verosimilul alienat,democratizat în bavardaj,sclav,verbul ajunge să-și piardă ,,unicitatea'',iar poetica retorică esențială a operei se interoghează asupra posibilității existenței.

Ironia, umilința au un sens bidimensional asupra temporalității, iar realul o dată supus ambiguității,este negat într-o capricioasă imago-mundi. Dovedindu-se a fi mai mult decât o satiră a infernului micului burghez, cât și a omului nou ce face parte din lumea amăgitoare. O lume negativă, în care alegoria politică, mitic-istorică, relevă faptul că *Bunavestire* poartă în sine o lume totalitară, invadatoare de ocupație a tuturor posibilităților dezumanizate.

Nicolae Breban recunoaște vocația literaturi române pentru proza scurtă,nuvela propunând simțul perfecțiunii formei,al muzicalității,prozatorul resimțind profund fascinația romanului. Aspirația la totalitate e considerată principala caracteristică a formulei românești aparținătoare prozatorului, pentru acesta o dată cu totalitatea vine și integrarea unor genuri excepționale precum reportajul,istoriografia,eseul sau chiar jurnalistica.

Universul romanesc al lui Nicolae Breban este, atât ca intenţionalitate auctorială, cât şi ca intenţionalitate critică, binar. *Francisca, Animale bolnave, Bunavestire* alcătuiesc seria tipologică a romanelor „majore", germanice în construcţie şi „sangvine" în viziune, în timp ce *În absenţa stăpânilor, Îngerul de ghips, Drumul la zid, Pândă şi seducţie* alcătuiesc seria tipologică a romanelor„flegmatice", „bizantine", în care „triumfă gustul particular al autorului pentru proza problematică, pentru marile teme ne-epice"[5].

Drumul la zid a fost văzut fie ca un tratat al disperării, fie ca „un roman ideologic în măsura în care realitatea nu e pur şi simplu observată, descrisă, simţită, ci folosită ca argument sau, chiar, manipulată".

Drumul la zid reprezintă un caz particular de unificare a intenţionalităţii auctoriale, textuale şi critice. Unificarea în sine pleacă de la *Bunavestire*, roman a cărui poziţie atât faţă de autor, cât şi de critică, este relativ controversată.

O dată cu romanul Don Juan, Nicolae Breban clasicizează romanele de budoar și modifică tipologia sau, mai exact o hibridizează. Cuceritorul de femei se asociază cu „tipul semiratatului fără vocația ratării" și a cuceritorului fără „afrodisia", cum o denumește Michel Foucault, în *Istoria sexualității*, chemarea obscură, adică rămas la nivelul obscen, licențios, trivial. Gloria și suferința sunt de prost gust. Plictiseala e o dominantă a epocii comuniste. Nimeni nu cântărește împotriva modei sau imoralității, toată lumea cârtește împotriva regimului. Grobianului, cinicului personajăi displac femeile triviale, vulgare. Ele nu au psihologie, ci o organizare particulară a automatismelor civilizației. Nicolae Breban este imunizat de mode și experimente și noi tehnici românești.

Scriitor vizionar, autoritar, imperativ, „nebun", fără „tact social", totuși „descurcăreț" (cum a fost suspectat), vizitat de spaimele ratării, aşteptând - într-o tinerețe căutătoare, nesigură - o glorie incertă, anunţând proiecte „bombastice", Nicolae Breban s-a confruntat cu o benefică întârziere de destin.

Un adolescent ezitant, întârziat, deci terorizat de gândul de a nu avea talent, un „ratat potențial", crescând sub protecția grupului, ca „atelier de lucru şi de formație", un scrib epic, retras într-o „marginalitate activă" . Revanșându-se spectaculos, sedus și la bătrânețe de vechea „fervoare scripturistică", credincios temelor obsesive, slujind utopia romanescă, desfășurată amplu, problematic, inconfundabil. Așadar, pentru Nicolae Breban, ispășind o vină inefabilă, marele roman rămâne o „utopie tangibilă".

BIBLIOGRAPHY

Balotă, Nicolae(1997), *Romanul românesc în secolul XX*, Bucureşti,Editura Viitorul;

Breban, Nicolae (1981),*Don Juan*, Bucureşti,Cartea Românească;

Breban, Nicolae(1968), *Animale bolnave*, București, Editura Tineretului;

Breban,Nicolae (1996), *În absența stăpânilor*, Bucureşti, Editura Alfa;

Buciu Marian Victor, (1996),*Breban.Eseu despre strategemele supraviețuirii narative*, Editura Sitech Craiova;

Glodeanu Gheorghe, (1998),*Dimensiuni ale romanului contemporan*,Editura GutinulBaia Mare;

Glodeanu Gheorghe, (2005),*Măștile lui Proteu*,Editura LibraBucureşti;

Holban Ioan,(1987),*Profiluri epice contemporane*, Editura Cartea RomâneascăBucureşti;

Todea Dorel,(2011),*Nicolae Breban și metamorfozele romanului*,Editura GrintaCluj-Napoca.

Malița, Liviu(2001),*Nicolae Breban.Monografie, antologie comentată, receptare critică*, Brașov; Editura Aula;

Manolescu, Nicolae(2008), *Istoria critică a literaturii române (5 secole de literatură)*, Pitești, Editura Paralela 45;

Manolescu, Nicolae, (1977),*Bunavestire*, articol în România literară, nr. 24, 16 iunie;

Mincu, Dumitru (2000), *Istoria literaturii române. De la creația populară la postmodernism, București*, Editura Saeculum I.O;

Pavel, Laura (2004), *Antimemoriile lui Grobei: eseu monografic despre opera lui Nicolae Breban*, București, Editura Ideea Eurpoeană.

WEARING WORDS AS A WAY TO SURVIVE IN DETENTION - VALERIU ANANIA AND RADU GYR

Diana Porumb (Popa)

PhD Student, University of Pitești

Abstract: The dungeon, as a profane space, is the place behind the world, where spirituality and faith are twinned. The dressing of words in the form of lyrical texts was the binder that maintained the organic brotherhood of the cellmates. The value of the word used by poets during their detention is all the greater as it should not be seen as an individual creation, but as a hypostasis of the word of God, as it fortified souls, sustaining resistance to reprisals. The prisoners ended up forming a family, and the prison became the citadel of God, a place where the spiritual level of the detainee reached the maximum level. The complexity of the poems, the artistic language, loaded with the meaning of the symbols, brought them closer to God. Through poetry they offered an answer to God's call, being apostles of the Word they preached. The lyrics were a spiritual therapy, which helped the sufferers to free themselves from existential anxieties and fears.

Keywords: detention, poetry, message, resistance, sacrifice

Celula – *locus sacer* al poeziei

În detenție, poezia însăși capătă aura martirilor. Celula devine spațiul claustrării, deopotrivă oprimant și protector, un spațiu închis, cu toate sensurile metaforice pe care le capătă cuvântul poetic[1]. În acest loc al degradării dirijate a ființei umane, solilocviul ține locul dialogului, iar Celălalt se proiectează în ipostaza divinității. Așadar, se poate vorbi despre un Dumnezeu al închisorilor, un duh omniprezent, singurul pentru care intrarea și ieșirea din închisoare scapă de vigilența pazei.

Poeții închisorilor comuniste s-au aflat sub tutela protectoare a sacrului, ca trăire rafinată a vieții pământești. În acest spațiu deopotrivă al claustrării punitive și al penitenței, prezența lui Dumnezeu este mireasma care transformă detenția într-un timp al meditației creștine, iar celula într-o chilie a sihaștrilor. Aici, în închisoare, comuniștii au construit, fără să știe, locul de meditație adâncă a intelectualului rafinat de suferință ca să fie împrospătat mereu cu harul creației. Astfel, închisoarea devine un purgatoriu în care sufletul omenesc se leapădă de păcat, prin suferință, se înnobilează, se esențializează, astfel încât poezia să se nască din suferința asumată, din conștiința martirilor. Manifestarea credinței, ca parte concretă, practică a religiei, a irupt în construcții lirice, de maximă generalitate, declanșate și susținute de stările lăuntrice ale întemnițatului. Celula, ca spațiu profan, este locul din adâncul lumii, aflat la intersecția spiritualității cu credința, într-un punct originar, care generează o lume nouă, curată, după chipul și asemănarea Lumii dintâi. În poezia născută în închisorile comuniste, procesul de transcendere a durerii și suferinței distilează sensurile, limpezindu-le, până la primenirea lor într-un veșmânt

[1] Cf. Maurice Blanchot, *L'espace litteraire*, Editura Gallimard, Paris, 1988; Valeriu Cristea, *Spațiul în literatură*, Editura Cartea Românească, București, 1979

sacru. Am considerat că procesul de creație din celule este pus sub semnul harului divin, poezia rezultată având prospețimea cuvântului originar, înalt edificator.

Am ales verbul *a înveșmânta* considerându-l o expresie a primenirii sensurilor prin suferința celor care au creat după gratii. Dincolo de relația dintre deținut și cuvântul poetic, am considerat că se află relația dintre ce aflați în suferință, toți vinovați fără vină, dar intelectuali rasați, capabili a înțelege lumea fără temei omenesc, propusă de comuniști. Privarea de libertate și spectrul morții au generat căutarea de sine, un excurs spiritual, în căutarea identității. Filosoful german Karl Jaspers conchide următoarele: ”problema de importanță hotărâtoare pentru destinul omenirii este ca în lupta cu balaurul să nu devii tu însuți balaur, dar nici să-ți pierzi puterea de a supune balaurul.”[2] În această situație-limită, salvarea celor din închisori nu este doar un vis al lor, ci și al lumii de dincolo de gratii, al lumii cu sens, supraviețuind chiar și prinsă în mrejele dictaturii.

Încuvântarea – înveșmântarea în sacru

Ne-am oprit la doi poeți care au creat în spațiul închisorilor comuniste. Un prelat și un mirean: Valeriu Anania și Radu Gyr. Alegerea aceasta am pus-o drept condiție de obiectivitate a constatărilor privind structura și mesajul poeziilor născute după gratii.

Am avut ca punct de plecare în acest demers, un interviu acordat de Bartolomeu Anania, Arhiepiscop al Vadului, Feleacului și Clujului, material pe care postul de radio România Cultural, l-a difuzat sub genericul ”Amintiri din temnițele comuniste – Bartolomeu Anania” în data de 21 octombrie 2019: *„În noaptea de 13 spre 14 iunie au venit, mi-au făcut o cruntă percheziție, mi-au luat toate manuscrisele din casă și le-au dus la securitate unde am avut o anchetă foarte grea, de unsprezece luni. Au vrut să mă agațe de Rugul Aprins dar nu avea consistență, au vrut să mă agațe de lotul intelectualilor, iar nu a avut consistență. Voiau totuși să îmi dea o pedeapsă exemplară și în toate acestea erau de fapt pe la periferie. Au vrut să mă lege de lotul lui Radu Gyr, nu a avut consistență și atunci mi-au inventat. Mi-au construit un proces de jos până sus. La asta se pricepeau. Așa se face că în anul următor, în 1959, în mai, am fost judecat și condamnat la 25 de ani de muncă silnică și încarcerat mai întâi la penitenciarul din Ploiești. Era celebrul articol 209 Cod Penal: crimă de uneltire contra ordinii sociale. Și aici intra orice, de la un banc politic până la organizație armată.”*[3]

Anania se dovedește a fi un intelectual rafinat atât prin temeinica știință de carte din domenii umaniste, cât și prin aprofundarea cunoașterii lumii din perspectivă teologică. Vorbim despre o îngemănare fericită a două linii de existență culturală: una teologică și alta profană, dar adâncă și solid fundamentată pe lecturi de căpătâi din cultura națională și universală. Și nu în ultimul rând, trebuie amintit purgatoriul bănuielilor de colaborare cu fosta Securitate prin care a trecut, un element în plus, destinat să amplifice suferința, ca stare de destin a unui intelectual robust, controversat și aruncat deseori în groapa cu lei, din care a ieșit de fiecare dată, mai viguros și mai convingător. Poezia lui Valeriu Anania o considerăm o incursiune lirică într-un suflet zbuciumat și mult încercat de un destin tragic, prin excelență. Robustețea discursului său vine ca un argument că spiritele înalte nu dispar, ci se călesc și se distilează, prin suferință, căpătând duritatea, valoarea și fascinația cristalului. Poetul a devenit ”om încuvântat”! Este o sintagmă poetică, filosofică, încărcată de cultură, pe care Valeriu Anania și-o asumă emblematic.

Conștient de puterile creatoare ale cuvântului, poetul Valeriu Anania mărturisește: ”Rostesc și totul se preface-n rost/…cuvântul meu răzbate și-n morminte./…Sunt om ca voi, dar

[2] Karl Jaspers, *Texte filosofice*, traducere de George Purdea, Editura Politică, București, 1986, pag. 92
[3] https://www.radioromaniacultural.ro/amintiri-din-temnitele-comuniste-bartolomeu-anania/

om încuvântat./ Miracolul e fapta mea cea bună."[4] Raportul adversativ pe care îl construiește – *om ca voi, dar om încuvântat* – îl poziționează ca portavoce, care ia asupra lui toate prerogativele celui care, prin creație, re-face lumea, dăruind-o celorlalți. Valoarea edificatoare a cuvântului poetic în perioada de detenție este cu atât mai mare cu cât nu trebuie privit ca o creație individuală, ci ca ipostază a voinței lui Dumnezeu, întrucât a susținut sufletul omului în rezistența în fața represaliilor.

Întemnițații au căpătat, ca grup, chipul familiei, iar închisoarea a devenit cetatea lui Dumnezeu, loc în care spiritualitatea a parcurs un proces profund de rafinare, încuvântându-se ca într-un veșmânt sacru. În fapt, are loc o schimbare de stare, o nouă paradigmă ontologică fiindu-i pusă în față întemnițatului. Spațiul claustrării, temnița, devine unul al privilegiaților sorții, cei care, prin suferință au șansa unei ireversibile înnobilări spirituale. Din acest motiv, cuvântul lor se proiectează simbolic în spațiul liricului deschis, pe măsură ce timpul trăit în închisoare crește. Este, în acest proces profund, un gest ritualic de re-creare, după întâia creație, prin raportare la omul primordial, simplu și omenesc, dar netrecător.

Detenția reflectată în poezie este un semn al purificării morale, al re-umanizării, al lepădării de lumea comună și accesul la sacru. În acest mod am considerat că s-a desăvârșit destinul poetic al lui Bartolomeu/Valeriu Anania. Potrivit scriitoarei Carmen Bulzan, "*Încuvântarea* poate fi considerată o stare care se petrece fără martori, în taina lucrării Cuvântului de întoarcere la patria divină – Cerul la începuturile Ființei, printr-un proces de cunoaștere dincolo de limitele cunoașterii anticipative."[5] Definindu-se ca fiind *încuvântat*, poetul trăiește, în duhul Cuvântului, nostalgia începuturilor. Aspiră la contopirea cu veșnicia lui Dumnezeu, prin iubirea imensă și prin credința nestrămutată în Cuvântul și o dobândește. Este o formă de îndumnezeire, de schimbare de stare, de asumare a unui destin omenesc-divin, deopotrivă.

Biografie și literatură

În contextul social, aspectele ce țin de biografia autorului conduc la timpul poetic al creației sale literare care coincide cu anii de tinerețe din detenție, ca într-un exil asumat. Pe de altă parte, experiența exilului poetului, aflat în recluziune pe tărâm american, a sporit iubirea de țară și de neam, sentimente care transpar în toată lirica sa. Versurile dezvăluie treptat "comuniunea cu divinitatea absconsă în miracolul creației artistice."[6] De fapt, aceasta este esența versurilor sale, rod al Facerii, act pe care și-l asumă. Avatarurile sufletești între două lumi pe care le traversează ființa umană, prin viață și prin viața de după moarte, îi facilitează poetului Anania accesul lumii de dincolo de rațional, de logică. Deși "șarpele minții" este cel care creează stările antagonice, neliniștea, frământarea, poetul îl stăpânește prin rigoarea spiritului. Creația artistică reprezintă actul prin care poetul își acceptă și își asumă destinul în univers.

Astfel, cele două perioade de supliciu, detenția și exilul, constituie izvorul din care mucenicul își plămădește rodul cugetului. A fi capabil să-ți expui sentimentele trăite, rănile sufletești provocate de regimul comunist, este o stare de creație similară reflectată în depășirea gratiilor, a limitărilor și a limitei, în sine, care l-au constrâns fie într-o celulă, fie prin izolarea pe un continent atât de îndepărtat. Deși regimul unei temnițe este vizibil mai chinuitor decât exilul, a fost compensat de elita intelectuală care împărtășea aceeași soartă în detenție, pe când exilul reprezintă însingurarea, lipsa comuniunii cu semenii cu care aspiră spre aceleași idealuri. În pofida gratiilor, care îngrădeau libertatea de comunicare, de apropiere fizică, deși erau la limita

[4] Valeriu Anania, poezia *Anamneză*, Editura Limes, Cluj Napoca, 2006, pag. 88
[5] Carmen Bulzan, *Omul încuvântat*, Editura Kult, Drobeta Turnu Severin, 2021, pag. 66
[6] Lucian Vasile Bâgiu, *Valeriu Anania Scriitorul*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2006, pag. 65

subzistenței, cu rații de 100 de grame de pâine pe zi, deținuții au cunoscut comuniunea spirituală, susținuți de aceleași năzuințe. O modalitate de comunicare între aceștia era alfabetul Morse, utilizat de părintele Anania, pentru a transmite prin bătaia în țevile caloriferelor ce traversau celulele, celebrarea sfintei liturghii și rugăciunile ridicate înaintea lui Dumnezeu. Astfel, limbajele de comunicare, altele decât codul lingvistic, sunt învestite cu har divin.

Este, în gestul lui Valeriu Anania, expresia supremă de îndumnezeire prin har, transformând miraculos întreaga comunitate a deținuților în ”sfinți ai închisorilor”. Suferința lor le-a dăruit rezistența, prin nădejdea în ajutorul lui Dumnezeu, devenit pater familias. Toate demersurile comuniștilor de a distruge ființa umană au devenit mijloace de susținere a înnobilării conștiinței, demonstrându-se astfel că suferința are rol purificator. Asistăm la treptele pe care Dante le descrie în Divina Comedie: Infernul, Purgatoriul și Paradisul. Astfel Securitatea urmărea anihilarea identității, a demnității și distrugerea psihică a celor care se împotriveau. Procesul de depersonalizare s-a făcut într-un mod agresiv, ca parte integrantă a regimului de exterminare prin foame, frig, tortură. Spiritualitatea și credința configurează ultima redută, de necucerit, încercată și agresată sistematic, prin tehnici de intimidare.

Condițiile de recluziune s-au înăsprit începând cu anul 1948, deținuții fiind privați de dreptul de a scrie și de a avea acces la cărți și ziare. Deși funcționale înainte de 1948, capelele penitenciarelor au fost închise sau transformate în depozite, schimbându-li-se, astfel, destinația. Presiunea asupra deținuților a crescut odată cu încercarea de reeducare a acestora. Gabriel Țepelea, un fost deținut politic, mărturisește despre existența unei adevărate Academii în spațiul concentraționar: ”O academie în aer viciat, pândită în orice moment de represalii, dar dornică să suplinească nevoia de lectură, evadarea într-o lume a ideilor.”[7] Prelegerile respective au susținut forma de asceză impusă condamnaților. În plus, postul alimentar, de cele mai multe ori post negru, au amplificat rolul hranei spirituale, a cuvântului încărcat de sensuri, de viață. Cu atât mai mult, poezia, formă condensată de comunicare, vine să susțină viața, biologicul din ființa celor de după gratii, ca terapie de susținere morală a intelectualilor. În acest sens, părintele Anania mărturisea că ”în general, două au fost armele defensive prin care deținuții politici au putut supraviețui spiritual: credința și cultura.”[8]

Poeziile au constituit strigătul disperat și mesajul plin de suferință al unei întregi comunități. Valeriu Anania și Radu Gyr sunt închiși, cu intermitențe, pe durata a douăzeci de ani. Celula devine pentru amândoi un spațiu sacru, o catedrală în care zăbrelele și razele de soare pun pe fruntea osândiților coroana de spini a condamnatului la moarte. Iisus, fiul lui Dumnezeu, coboară în celulă, modelând existența în suferință, prin puterea exemplului personal. El devine din Stăpân al Lumii, condamnat la suferință, alături de cei încarcerați. Este o formă de solidaritate divină cu omenești suferințe.

Poezia – formă de rezistență

Percepută mai puternic în zile de restriște, această comuniune a motivat și a susținut rezistența împotriva sistemului represiv. Radu Gyr, în volumul ”Sângele temniței. Stigmate”, publicat postum, reunește poezii născute în perioada detențiilor ce însumează aproape douăzeci de ani. Adânc semnificativ, titlul desemnează colectivitatea celor care au făcut din închisoare un spațiu viu. Poeziile sale pun cuvântului sensuri deschise, poetice, într-o simplitate naturală, exprimând sentimentul autentic românesc al ființei. Poezia intitulată ”Zile” dezvăluie un timp

[7] Gabriel Țepelea, *Întâlniri la răscrucea unor destine*, Editura Institutul Național pentru Studiul Totalitarismului, București, 2011, pag. 194

[8] Bartolomeu Anania, *Corupția spirituală. Texte social – teologice*, ediție îngrijită de Bogdan Ivanov și Radu Preda, Cluj Napoca, Editura Eikon, 2011, pag. 47

tern, monoton, cu puterea mitică de a reforma ființa umană. Confuzia generată de trecerea zilelor ”ca o ceață enormă/ peste genuni”[9] se prelungește prin compararea poetului cu un atol izolat în mijlocul oceanului. Timp și ființă par a se contopi, întru desăvârșire.

Spațiul și timpul curg ”În fiece noapte”, subliniind maleabilitatea celor două dimensiuni, ale căror granițe se modifică, depășind limitele consacrate. Prezența lui Iisus în celulă este surprinsă în poezia ”As-noapte, Iisus...”. Imaginea mânilor ca niște ”crini pe morminte/ ochii adânci ca niște păduri”[10] implică emoțional cititorul, făcându-l martor la viața din celulă. Pipăirea rănilor și dialogul purtat cu Iisus construiesc o regresare în timp. Stigmatele lui Iisus se transferă condamnatului, ca exprimare a solidarității în suferință. La fel și învierea și izbăvirea ce vor veni, sunt reale și urmează somnului rațiunii.

Interesantă este viziunea tridimensională a eului din poezia ”Fum”: ”Care-s eu, Doamne, adevăratul?/ Eu cel de astăzi, de ieri sau de mâine?”[11] Conștientizând faptul că prezentul este greu de surprins, întrucât cu fiecare secundă care trece devine trecut, iar tot ce se apropie este viitor, poetul își manifestă dorința de a-l cuprinde în brațe și de a-l dezmierda. Însă, această proiecție de azi se șterge, transformându-se permanent: ”Nu sunt nicăieri: nici aici, nici în urmă/ și nici, ca o pândă, -nainte/ M-aud doar cum lunec din umbră în umbră,/ curgând printre mâinile-Ți sfinte.”[12] Curgerea este, în fapt și o scurgere a ființei umane în disperare și în neființă, alternând cu ideea trecerii ireversibile a timpului, reiterată, ca paradigmă a vieții omenești sub tutela divinității. Timpul trecător este metamorfozat într-un câine agresiv, în vreme ce veșnicia se cuibărește în creație, fertilizând-o și devenind o alternativă la existența comună, omenească.

Vocații arhetipale

Cutremurător și vizionar este mesajul poeziei ”Ne vom întoarce într-o zi”. Moștenirea ancestrală urcă din cele mai îndepărtate generații spre noi, cei de azi, perpetuând zestrea spirituală: ”Ne vom întoarce într-o zi…/ și cei de azi cu pașii grei/ nu ne-or vedea, nu ne-or simți/ cum vom pătrunde-ncet în ei./ Ne vom întoarce ca un fum/ ușori, ținându-ne de mâini, toți cei de ieri în cei de-acum,/ cum trec fântânile-n fântâni.”[13] Este un drum ritualic, de inițiere a omului comun în procesul complex de dobândire a veșniciei.

Motivul ciclicității universului se re-compune în paradigma verbului ”a reveni”, ca simbol al renașterii, al regenerării, al pământului ce se întoarce în pământ. Cei vechi trăiesc în noi, cei de azi, iar acest sentiment ne leagă de alte generații, trecute, precum apele din fântâni. Continuitatea biologică este consolidată de una spirituală, care coboară în arhetip, în rădăcinile ancestrale care leagă omul de cei care nu mai sunt.

Cronotopul care construiește universul poetic este concentraționar: celula, lespedea, temnița, rogojina, zăvorul, zăbrelele, la care se adaugă versiunile timpului istoric și evenimențial. Poeziile lui Radu Gyr sunt adevărate manifeste literare, pagini de istorie pură, scrise într-un limbaj simplu, fără ornamente, un gest cultural de restituire a valorilor culturale definitorii pentru identitatea noastră națională. În cele aproximativ două sute de poezii, Radu Gyr exersează vocația de mucenic și de cronicar al timpului trăit. Vorbim despre un timp istoric, în care ființa umană este hăituită de evenimente ostile. Din bezna temniței, Radu Gyr descrie foametea, frigul, bătăile care alterau psihic ființa umană. Oscilează între revolta arghezian și calm, smerenie și

[9] Radu Gyr, poezia *Zile*, vol. *Sângele temniței. Stigmate*, Editura Lucman, București, 2009, pag. 12
[10] Radu Gyr, poezia *As-noapte, Iisus*, vol. *Sângele temniței. Stigmate*, Editura Lucman, București, 2009, pag. 22
[11] Radu Gyr, poezia *Fum*, vol. *Sângele temniței. Stigmate*, Editura Lucman, București, 2009, pag. 248
[12] Ibidem, pag. 249
[13] Radu Gyr, poezia *Ne vom întoarce într-o zi*, vol. *Sângele temniței. Stigmate*, Editura Lucman, București, 2009, pag. 136

tăcere, iar creaţia lui poate fi considerată o rugăciune ieşită de sub canon şi concentrată în trăirile omenescului din fiinţa noastră. Îndrăznim să afirmăm că opera lui construieşte metaforic rugăciunea.

Rugăciunile înălţate individual sau în grup au fost un mijloc de păstrare a luciditătii, un exemplu de solidaritate, într-un raport de complementaritate cu spovedania; citită, poezia lui Radu Gyr construieşte în imaginaţia cititorului un loc sfânt în care ai senzaţia participării la un ritual religios. Exersarea memoriei prin învăţarea limbilor străine, prin împărtăşirea cunoştinţelor din diferite domenii, în cadrul prelegerilor susţinute de intelectuali, profesori universitari au generat adevărate medii academice, în care cultura era ridicată la rang de virtute. Credinţa în Dumnezeu a constituit forţa prin care deţinuţii au rezistat fizic şi psihic, reuşind să depăşească momentele de criză. Împărtăşirea unui destin comun a contribuit la întărirea spirituală a vinovaţilor, fără vină întemniţaţi. Mărturia lui Constantin Iulian accentuează acest fapt: ”Regimul de celulă ne-a obligat la o activitate, cât de cât intelectuală care a constat în învăţarea, unii de la alţii, a unor poezii, noţiuni de limbi străine, filosofie, în special filosofie creştină, matematică şi în general tot ce aveau oamenii păstrat în memorie şi care putea interesa pe cei din jur.”[14]

Poezia creată, transmisă, repetată, interpretată a reprezentat punctul central al unei solidarităţi create cu scopul de a răzbi în întunericul existenţial. Cei doi poeţi, Valeriu Anania şi Radu Gyr au construit universul liric al supravieţuirii într-o lume în care absurdul norma existenţa comună. Prelatul era robust fizic şi psihic, cu un timbru al vocii grav, iar cumpătarea şi înţelepciunea au fost câteva calităţi care i-au servit în motivarea şi mobilizarea confraţilor de suferinţă. Întrucât interpretarea unui text poetic se face în funcţie de percepţia şi subiectivitatea fiecăruia, acestea au constituit adevărate teme de discuţie, sensurile multiple ramificându-se până în filosofie, teologie, psihologie. Cel mai mare pericol în cazul unei claustrări fizice îl constituie închiderea în sine, însingurarea, însoţită de izolarea faţă de semeni. La cei doi nu avem de-a face cu singurătate, ci cu o singularitate protectoare într-o lume în care absurdul trona.

În detenţie, Valeriu Anania a identificat noi sensuri ale vieţii şi a înţeles adevărul despre credinţă şi raportul om – Dumnezeu, suferinţa devenindu-i bucurie asumată.

Ca produs al minţii şi al sufletului, convertit în cuvânt, poezia capătă funcţie terapeutică, susţinând moral osândiţii la carceră, mulţi aflaţi sub pământ, ca într-un exerciţiu al morţii. Versurile din ”Ev subteran în castelul Chillon” îi sunt inspirate de existenţa carcerei din subsolul castelului Chillon, situat în Elveţia, unde fusese închis Francois de Bonivard, un stareţ mirean, înlănţuit de un stâlp pentru că şi-a păstrat verticalitatea în convingerile sale. Anania îşi exprimă îndoiala în ceea ce priveşte credincioşia unora şi atitudinea pioasă în faţa sculpturii Sfântului Petru şi în faţa mormântului Julietei, dar rămâne încredinţat de valoarea unghiilor celui înlănţuit care sapă în stâlpul infamiei de care este legat.

Suferinţa continuă a celui imobilizat ajunge să nu mai doară, întrucât senzaţiile fizice sunt anihilate de starea de meditaţie şi rugăciune. Lemnul se sfinţeşte prin sacrificiul celui care sfâşiase aşchii, ca mărturie a supliciului. Imaginile în oglindă a buzelor ce ating mormântul Julietei şi statuia lui Petru, în paralel cu unghiile ce sapă în profunzime lemnul duc la ideea superficialităţii, a diferenţei dintre esenţă şi aparenţă. Durerea celui întemniţat devine durerea tuturor celor care au trăit înlănţuirea atât fizic, cât şi mental: ”Dar cred în unghiile mâinilor legate,/ în unghiile ce muşcară lemnul/ acestui stâlp al caznelor scrâşnite/ în unghiile sute, în unghiile mii..”[15] Reiterarea celor două sacrificii supreme, al Julietei în numele iubirii şi al lui

[14] Constantin Iulian, *Din lăgarul România evadează morţii*, Bucureşti, Editura Sânziana, 2012, pag. 147
[15] Valeriu Anania, poezia *Ev subteran în castelul Chillon*, vol. *Poeme*, Editura Limes, Cluj Napoca, 2006, pag. 83

Petru, cel răstignit pentru credința sa, subliniază necesitatea existenței modelelor de rezistență morală, a exemplelor de jertfă atât în spațiul laic, cât și cleric, confirmând că fără iubire, nimic nu se poate săvârși.

Amprenta închisorii lasă deschise rănile suferite de poet: ”O viață-a fost și-mi sângeră cât șase.”[16] Toate năzuințele, idealurile care nu se vor fi ridicat la așteptările poetului, vor fi nimicite: ”Voi arde tot ce nu mi-a fost văpaie,/ voi îneca ce nu mi-a fost potop,/ ce n-a fost vifor face-voi păstaie,/ ce nu mi-a fost cutremur am să-ngrop.”[17] Dincolo de înțelesul versurilor, personalitatea poetului se convertește în forță și vitalitate, menită să susțină moral comunitatea carceral.

Poezia ca rugăciune

Suferința recluziunii i-a făcut pe cei mai mulți să recepteze lirica din închisorile comuniste ca pe un document al unei istorii sângeroase, dintr-o lume alienată. Deși cele mai multe poezii create în detenție s-au pierdut, ele și-au atins scopul de a-i înălța spiritual pe cei întemnițați. Imboldul poeților întemnițați a fost acela de a-l lua părtaș pe Hristos la suferințele fizice și de a fi în permanent dialog cu divinitatea. Poezia născută în detenție este o expresie a rafinării metodelor de îndumnezeire a ființei umane, prin suferință. Versurile s-au constituit într-o terapie spirituală, care i-a ajutat pe cei condamnați la ani grei de temniță să se elibereze de angoasele existențiale. Lirica s-a dovedit a fi însăși imitația creației divine, mai întâi, prin suferință, apoi prin distilarea sensurilor, prin imersiunea în simbolistica religioasă. Poezia este un loc de răbufnire a suferinței, un exercițiu de supraviețuire, apoi un *modus vivendi*, poartă de intrare în mântuire.

Pentru poeții întemnițați, cuvântul poetic are curgerea unei rugăciuni, dinspre libertate spre sinele recuperat, care nu putea fi cotropit de niciun regim sau sistem de represiune.

BIBLIOGRAPHY

Anania, Bartolomeu, *Corupția spirituală. Texte social – teologice*, ediție îngrijită de Bogdan Ivanov și Radu Preda, Cluj Napoca, Editura Eikon, 2011

Anania, Valeriu, vol. *Poeme*, Editura Limes, Cluj Napoca, 2006

Bâgiu, Lucian Vasile, *Valeriu Anania Scriitorul*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2006

Blanchot, Maurice, *L'espace litteraire*, Editura Gallimard, Paris, 1988

Bulzan, Carmen, *Omul încuvântat*, Editura Kult, Drobeta Turnu Severin, 2021

Bulzan, Carmen, *Învierea din anamneze. Bartolomeu Valeriu Anania*, Editura Kult, Drobeta Turnu Severin, 2021

Buzași, Ion, *Un răsunet: Ridică-te Gheorghe, ridică-te, Ioane; Andrei Mureșanu și Radu Gyr*, în *Adevărul literar și artistic*, an 9, nr.511, 28 mar. 2000, p. 4.

Chircescu, Aurel, *Poetul Radu Gyr, rapsod al suferinței și sângerării legionare* în *Falanga*, anul IV, nr. 20, 28 oct. 1940

Cristea, Valeriu, *Spațiul în literatură*, Editura Cartea Românească, București, 1979

Diaconescu, Ioana, *Deținut politic sub trei dictaturi: Radu Gyr*, (Scriitori în arhiva C.N.S.A.S.) în *România literară*, București, nr. 50, 4 dec. 2006, p.18-19

Gyr, Radu, vol. *Sângele temniței. Stigmate*, Editura Lucman, București, 2009

Iulian, Constantin, *Din lăgarul România evadează morții*, București, Editura Sânziana, 2012

[16] Valeriu Anania, poezia *O viață-a fost*, vol. *Poeme*, Editura Limes, Cluj Napoca, 2006, pag. 173
[17] Ibidem

Jaspers, Karl, *Texte filosofice*, traducere de George Purdea, Editura Politică, București, 1986

Adrian, Popescu, *Lancea frântă. Lirica lui Radu Gyr.* Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1995

Stere Derdena, Mihai, *Mărturisirea unui neînvins*, ediția a III-a, Editura Babel, Bacău, 2015

Tudorache, Dan, *Rezistența prin cultură în spațiul concentraționar comunist din România, reflectată în memorialistica detenției*, http://www.philippide.ro/Memorialistica%202020/TUDORACHE.pdf

Țepelea, Gabriel, *Întâlniri la răscrucea unor destine*, Institutul Național pentru Studiul Totalitarismului, București, 2011

https://www.radioromaniacultural.ro/amintiri-din-temnitele-comuniste-bartolomeu-anania/

THE IDEOLOGY OF GHEORGHE GHEORGHIU-DEJ REGIM IN TRAVEL MEMOIRS

Rodica Petre

PhD Student, University of Bucharest

Abstract: The totalitarian political regime of the communist leader Gheorghe Gheorghiu - Dej had a major influence in all aspects of life in our country. After the death of I.V. Stalin and after the withdrawal of Soviet troops from Romania, this regime tried to adopt a policy of national self-determination, both internally and externally. This analysis aims to demonstrate the influence of this policy of relative independence specific to the last years of the Gheorghe Gheorghiu - Dej regime on memoirs related to travelling abroad, which were published in Romania, from 1958 to 1965.
The study has been performed on a sample of 16 volumes, printed by several publishers in the country.
The aspects considered are the factors that have determined the influence of politics in the texts of these volumes (important events, such as official visits of Romanian communists leaders, global crises etc. or the profile of the authors reflected in their studies, professions or political positions) and the way in which the communist ideology was mirrored by these works (a specific list with countries chosen as destination, topics to debate addressed by the authors in accordance with the socialist development plans and the type of discourse accepted by political censorship).

Keywords: travel, memoirs, ideology, communism, nationalism

Introducere

Impactul regimului politic totalitar asupra societății românești postbelice a fost unul major, efectul acestuia, manifestat în toate domeniile vieții, reprezentând o temă de dezbatere publică și de cercetare încă actuală, chiar și la 30 de ani de la dispariția acestui regim din țara noastră.

În succesiunea etapelor istorice ale acestei epocii comuniste, după moartea lui I.V. Stalin și după retragerea trupelor sovietice din România, regimul condus de liderul Gheorghe Gheorghiu-Dej a încercat, în ultimii săi ani, să adopte o politică de autodeterminare națională, atât în plan intern, cât și în plan extern.

Obiectivul studiului „The ideological influence in travel memoirs in Gheorghe Gheorghiu-Dej regim" („Influența ideologiei regimului Gheorghe Gheorghiu-Dej în memorialistica de călătorie din spațiul românesc postbelic") este acela de a demonstra felul în care această politică se reflectă în lucrările publicate în spațiul românesc postbelic, în perioada anilor 1957-1964, ce au ca temă călătoria peste hotare.

Aspectele luate în considerare sunt, în primul rând, factorii care au determinat prezența politicului în textele acestor volume și modul în care s-a reflectat ideologia comunistă în aceste lucrări.

Analiza, efectuată în plan sincronic și diacronic, s-a realizat pe un eșantion de 16 volume, tipărite în cadrul mai multor edituri din țară, în diferite colecții.

Desfășurarea demonstrației

Politica internă a regimului Gheorghe- Gheorghiu-Dej a avut în vedere o serie de obiective care facilitau translația de la societatea capitalistă la cea de tip socialist. Unul dintre acestea era consolidarea poziției partidului comunist în noua societate, importanța acestui organism politic regăsindu-se în numeroase descrieri în volumele memorialistice analizate, atât pentru țări capitaliste, precum Suedia, unde era considerat „singura forță politică ale cărei acțiuni sunt determinate de interesele maselor populare”[1], cât și în state recent eliberate de sub tutela colonialistă, precum Indonezia, unde partidul, „la cel de-al VI-lea Congres al său, ținut la Djakarta în toamna anului 1959, a recomandat măsuri pătrunse de spirit patriotic pentru ieșirea din criza economică și dezvoltarea pe mai departe a economiei naționale.”[2]

Partidul comunist din epoca regimului Dej își exercită forța printr-un aparat de propagandă eficient, care pune accent pe „crearea unui univers al antitezei și maniheismului”[3]. Discursul, în favoarea noii societăți socialiste, este mobilizator, făcând uz de lozinci, de cifre-record ale planurilor economice sau criticând dușmanii politici (partidele interbelice sub conducerea cărora s-a aflat România), burghezii sau moșierii exploatatori. Mențiuni despre strategii propagandistice asemănătoare apar și în volumele de călătorie ale anilor 1957-1964, care descriu noi state socialiste. Lozincile încurajează reformele economice și sociale, preponderant în fabrici sau în sediile unor organizații de partid, cifrele-record fac referire la ritmul prefacerilor urbanistice sau la producția agricolă și industrială, în timp ce critica îi înfierează pe exponenții claselor exploatatoare, autohtoni sau străini, precum monopolurile americane din Grecia, colonialiștii englezi din Egipt sau imperialiștii japonezi din Coreea.

Politica internă din ultimii ani ai regimului Gheorghe Gheorghiu-Dej a avut ca obiectiv major și continuarea industrializării rapide a țării, acțiune prin care România urmărea obținerea independenței economice față de alte state, după model sovietic. Cele mai importante ramuri vizate, industria grea și cea energetică constituie subiect de analiză și pentru unii autori ai volumelor memorialistice ale epocii Dej, atunci când descriu, de exemplu, fabricile metalurgice din R.D. Coreeană sau „celebrul Yalu” [4], cea mai mare hidrocentrală din Asia din anii `50.

Un alt sector aflat în proiectele de dezvoltare economică din România regimului Dej era și agricultura, chiar dacă aceasta se afla, în anii `60, în „inferioritate intrinsecă față de industrie”[5], din punct de vedere al productivității muncii sau al comerțului cu produse specifice). În deplasările lor, cei mai mulți autori ai lucrărilor diaristice din perioada postbelică fac referire la acest domeniu, referindu-se la naționalizarea pământului aparținând chiaburilor sau străinilor din colonii, la procesul colectivizării (care în România s-a finalizat în 1962) și la „importanța constituirii cooperativelor, pe baza liberului consimțământ”[6], la exploatarea zăcămintelor de fosfați pentru obținerea de îngrășăminte chimice sau la pregătirea cadrelor.

În plan social, asistăm la creșterea rolului familiei în noua societate socialistă românească, în special a rolului femeii, prezentă tot mai des în viața economică a țării. În statele capitaliste, femeile sunt discriminate, din punct de vedere al salariilor, mai mici chiar și cu 15-

[1] Horia Stancu, *Călătorind prin țările nordului*, București, Editura Tineretului, 1960, p.61
[2] Russe Nedelea, Al. Gârneață, *Sub cerul Indoneziei*, București, Editura Tineretului, 1960, p.11
[3] Liliana Corobca, *Panorama comunismului în România*, Iași, Editura Polirom, 2000, p.221
[4] Radian Mânzu, *Itinerar coreean*, București, Editura Tineretului, 1958, pp. 9-10
[5] Corobca, Liliana, op.cit., p.573
[6] Eugen Pop, *Bate tam-tam-ul pe Niger*, București, Editura Tineretului, 1963, p.81

25% față de cele ale bărbaților, cum este cazul celor din Suedia[7], pe care le întâlnește Horia Stancu în călătoriile sale nordice, spre deosebire de femeile din statele democratice, unde se respectă egalitatea de gen și unde emanciparea asigură acestora posturi în toate domeniile, economic, politic și social.[8]

Prin combativitatea și prin determinarea ei, femeia societății comuniste, asemeni bărbatului, reprezintă omul nou, pentru care partidul comunist din România deceniilor `50-`60 „desfășoară o intensă activitate pentru dezvoltarea conștiinței sociale și a noilor trăsături de comportare”[9], după cum se menționează în Raportul politic prezentat la Congresul al III-lea al PMP (20-23 iunie 1960). Spre deosebire de țările capitaliste, în care omul este deseori lipsit de drepturi elementare[10], în țările cu democrații populare, „omul descătușat de exploatare și umilință este capabil de transformare, capabil de a deveni un om nou. El nu mai muncește pentru moșieri, pentru patroni, pentru prinți.”[11]

Și libertatea ideilor, precum și răspândirea științei în rândul maselor noii societăți românești constituiau preocupări pentru partidul conducător, acestea fiind unele dintre motivele pentru care la sfârșitul anilor 50, a început o represiune împotriva preoților (unii fiind învinuiți de activități subversive) și împotriva monahismului ortodox[12]. Totodată, în regimul Dej, teologia a fost eliminate din planul-cadru al sistemului de învățământ. Pe această direcție se înscriu și unele comentarii la adresa bisericii, din volumele de călătorie analizate, cu referire la armatele colonialiste care „în numele creștinătății și a unei majestăți oarecare, treceau prin foc și sabie țări întregi cu oameni pașnici, acoperind și subjugând teritorii și popoare.”[13] sau la „moartea lentă a culturii eline, sugrumată de creștinism”[14]

Eliberat de toate forțele adverse, omul nou este pregătit să participle la dezvolarea societății în care trăiește. Una dintre modalități, pe care partidul conducător a cultivat-o prin intermediul aparatului propagandistic, era munca patriotică. Numită „muncă în folosul obștii” până la preluarea puterii de către Nicolae Ceaușescu, aceasta viza construirea marilor obiective economice ale țării. Brigadierii puteau fi întâlniți și pe alte continente, precum în Mongolia, unde, în lipsa cadrelor specializate în perioada dezvoltării economiei autohtone, „a fost atunci lansată chemarea Uniunii Tineretului Revoluționar Mongol, cu îndemnul adresat tineretului de a lua parte alături de tot poporul la făurirea acestui important obiectiv al construcției socialiste. Zeci și sute de tineri entuziaști, până atunci păstori și crescători de vite, ca printr-un consens tacit și general și-au dat întâlnire la marginea de miazănoapte a deșertului Gobi. Au prins să crească acoperișurile noilor locuințe […] sondele și rezervoarele de petrol au intrat în decorul obișnuit al ținutului.”[15]

În procesul formării noilor generații de oameni ai muncii, un rol determinant l-a avut și învățământul socialist, care, în anul 1956, a eliminat analfabetismul din rândul populației active din România și a beneficiat de investiții majore: construirea de noi unități, multe fiind facultăți muncitorești, refacerea școlilor vechi ș.a. Aceleași teme sunt prezentate și în memorialistica de

[7] Stancu, Horia, *op. cit.*, p.54
[8] Nicolau, Raja, *Străbătând India*, București, Editura Tineretului, 1959, p.34
[9] Corobca, Liliana, op.cit., p.366
[10] Russe Nedelea, Al. Gârneață, *Sub cerul Indoneziei*, București, Editura Tineretului, 1960, p. 26
[11] Corbea, D., *De peste mări și țări*, București, Editura Tineretului, 1959, p.99
[12] Este vorba despre decretul 410 din 1959, care interzicea intrarea în monahism sub 55, respectiv 50 de ani.
[13] Russe Nedelea, Al. Gârneață, op.cit, p.19
[14] Al. Siperco, *Prin Grecia*, București, Editura Tineretului, 1963, p.29
[15] Buzilă, Boris, *În întâmpinarea soarelui*, București, Editura Tineretului, 1962, p.177

călătorie a anilor `50-`60, unde intelectualii predau gratuit, în lipsa cadrelor specializate la sate și fiii colhoznicilor primesc burse de studii în mediul urban.

În ultimii ani ai guvernării dejiste, învățământul superior, reprezentat de Academia Română, a fost repus în drepturi, fapt subliniat și de întâlnirile din mediul universitar international (precum adunarea de filologi de la Berlin, descrisă de Tudor Vianu în lucrarea sa, „Jurnal".[16]) la care participă intelectuali din țările socialiste.

Pe lângă politica internă a regimului Dej, descrisă anterior, și cea externă are unele trăsături specifice, determinate de anumite teme urmate de liderul comunist al României. Una dintre acestea o constituie dezarmarea, într-o vreme în care, între anii 1958-1960, România, îndrumată de conducătorii de la Kremlin, avea misiunea să propună țărilor balcanice crearea de zone denuclearizate. Un prim pas a fost făcut în 1957, când au avut loc întâlniri cu conducătorii albanezi, bulgari, greci, turci și iugoslavi, singurii reprezentanți care au acceptat propunerile României fiind doar albanezii și bulgarii. A urmat o conferință organizată de reprezentanții țării noastre, pentru discutarea pericolului amplasării rachetelor N.A.T.O. în tările din Marea Mediterană, cu liderii din Balcani, fără rezultate promițătoare (România, membră a Tratatului de la Varșovia, din anul 1955, nu putea să se poziționeze decât împotriva acțiunilor statelor membre N.A.T.O.).

Dezarmarea și folosirea energiei atomice în scopuri pașnice au devenit astfel subiecte abordate și în lucrările diaristice ce aveau ca destinație statele mediteraneene, precum Grecia, unde interlocutori ai lui Alexandru Șiperco declară că politica de pace și dezarmarea „ fac ca propunerile guvernului nostru cu privire la stabilirea unor înțelegeri și colaborări multilaterale între țările balcanice și păcii lipsite de arme atomice, de rampe și de baze militare străine, să fi găsit și să continue să găsească un larg ecou în opinia publică greacă și în rândul oamenilor politici."[17] Iar în volumul „De peste mări și țări", Dumitru Corbea comentează: „la pavilionul *Utilizarea energiei atomice în scopuri pașnice*, am văzut și machete spărgătorului de gheață atomic, am văzut și machete primei centrale atomice, am văzut și aplicarea acestei nesecate surse de energie în diverse domenii ale vieții."[18]

O altă temă a politicii externe o reprezintă lichidarea colonialismului, care este descris, în lucrările memorialistice, ca frână în calea dezvoltării statelor exploatate din Orientul Mijlociu, Africa, Asia și America Latină, în termeni violenți. Lupta împotriva colonialismului este un alt motiv pentru care au fost alese, drept destinații de călătorie pentru volumele diaristice, țările aflate vreme îndelungată sub dominație străină, pentru a demasca ororile exploatatorilor.

Guvernul Gheorghe Gheorghiu-Dej a încurajat și colaborarea între state, ca deziderat al politicii sale externe, România devenind membră a Consiliul de Ajutorare Economică Reciprocă (C.A.E.R.) în 1949, alături de alte țări socialiste. Această politică s-a reflectat în descrierile călătoriilor efectuate în anii `50-`60. În paginile acestora sunt deseori menționate diverse forme de susținere unilaterală sau reciprocă între state, în funcție de nivelul de dezvoltare al fiecăruia, în diverse domenii, economic, medical, educațional, cultural, sportiv, specificându-se faptul că „țările socialiste dezvoltă o colaborare frățească cu tinerele state independente, le acordă un ajutor dezinteresat pe linia celor mai fierbinți năzuințe ale lor".[19]

Și intrarea în alte organisme internaționale a determinat factorii decizionali din România să se implice în diverse acțiuni de politică externă. Intrarea în O.N.U., la 14 decembrie 1955, a

[16] Tudor Vianu, *Jurnal*, București, Editura pentru Literatură, 196, pp.88-89
[17] Al. Siperco, op.cit., p.98
[18] D. Corbea, op.cit., p.102
[19] Russe Nedelea, Al. Gârneață, op.cit., p.7

făcut ca țara noastră să se implice, alături de alte state, în procesul de lichidare a colonialismului, susținând caracterul nedrept al acestui fenomen global. Aflăm despre acest demers din volumul „Bate tam-tamul pe Niger", scris de Eugen Pop, unde este menționat faptul că, O.N.U. a votat favorabil, la îndemnul țărilor socialiste.

În afara țărilor din C.A.E.R., în anii conducerii comuniste a lui Gheorghe Gheorghiu-Dej, România a inițiat și colaborări cu țări capitaliste, urmând o politică de distanțare de Moscova și de independență în plan extern, exprimată „prin afirmația de la Congresul al III-lea al P.M.R. potrivit căreia «misiunea istorică a partidului este de a realiza obiectivele naționale ale poporului român»."[20] Urmând această traiectorie, într-o perioadă scurtă de timp, între anii 1955-1959, liderii politici ai țării noastre au reușit performanța dublării schimburilor cu Occidentul, prin contacte cu S.U.A., Franța, Marea Britanie sau R.F.G.[21] Sunt înființate ambasade în cele mai importante state (1963 în Franța, Marea Britanie, Belgia, iar în 1964 în Suedia, Italia, Norvegia, Danemarca). Se încheie tratate comerciale cu Egipt, India, Indonezia sau alte acorduri speciale, precum cel cu Germania Federală, care rezolvă problema deportării sașilor în Bărăgan, după al doilea război Mondial sau pe cea a emigrării sașilor și a șvabilor în Vest.

Pe fondul acestor colaborări, au apărut numeroase lucrări publicate între anii 1957-1964, în care sunt descrise călătorii în țări al căror nume este cuprins în listele de acorduri internaționale și de evidență a vizitelor conducătorilor politici ai României în state de pe toate continentele lumii.

Politica externă a regimului condus de Gheorghe Gheorghiu-Dej a fost influențată și de unele evenimente internaționale, precum Revolta de la Budapesta împotriva ocupației sovietice, din 1956, când România s-a poziționat alături de U.R.S.S, ruptura relațiilor sovieto - chineze, din 1960, când regimul Dej va înclina lent balanța către statul maoist, după 1963 sau tensionarea relațiilor sovieto-iugoslave, care a determinat adoptarea unei politici oscilante a țării noastre, pro sau contra lui Iosip Broz Tito. Așa se explică poate lipsa volumelor de călătorie cu aceste destinații (Ungaria, China, Iugoslavia) din anii de sfârșit ai regimului Gheorghe Gheorghiu-Dej.

Pe de altă parte, tensiunile produse de înarmarea sovietică a armatei lui Fidel Castro din Cuba și criza rachetelor din această țară din America Latină de la începutul anului 1962, evenimente la fel de importante în plan international, nu au descurajat scriitorii români să călătorească în Arhipelagul Caraibelor în această perioadă tensionată și să publice apoi lucrări despre răsturnarea regimului Batista, actele revoluționare ale poporului cubanez și prietenia cu U.R.S.S.[22]

Actul final care a stabilit direcția politicii externe susținută de Gheorghe Gheorghiu-Dej a fost Declarația cu privire la poziția P.M.R. în problema mișcării comuniste și muncitorești internaționale adoptată de plenara lărgită a C.C. al P.M.R. din aprilie 1964", prin care se încurajează autodeterminarea și colaborarea pașnică între state.

Concluzii

Analiza științifică a volumelor cu caracter memorialistic, având ca temă călătoria peste hotare, publicate la sfârșitul regimului Gheorghe Gheorghiu-Dej (1957-1964), demonstrează imixtiunea politicului în conținutul acestor lucrări.

[20] Liliana Corobca, op.cit., p.633
[21] idem, p.236
[22] Titus Popovici, *Cuba, teritoriu liber al Americii*, București, Editura Tineretului, 1962

Factorii care au determinat prezența accentelor ideologice sunt reprezentați de o serie de evenimente majore, precum aderarea României la diverse organizații internaționale, vizitele de stat ale conducătorilor români în țări socialiste sau capitaliste, urmate de încheierea de tratate diplomatice sau comerciale (care au influențat alegerea destinațiilor prezentate în volumele de călătorie studiate) și crizele globale ce au influențat major conținutul discursului autorilor.

În ceea ce privește modul în care s-a reflectat ideologia comunistă în aceste lucrări, amintim descrierea unor obiective specifice planurilor de dezvoltare socialistă din țara noastră (economice, sociale), descrise și de autorii lucrărilor memorialistice, abordarea unor teme în concordanță cu politica regimului Dej, toate acestea într-un tip de discurs acceptat de cenzura politică a epocii, preponderent depreciativ pentru societatea capitalistă și laudativ pentru societatea socialistă.

BIBLIOGRAPHY

BOTEZ, Demostene, *Prin U.R.S.S*, Editura Tineretului, București, 1962

BUZILĂ, Boris, *În întâmpinarea soarelui*, Editura Tineretului, București, 1962

CORBEA, D., *De peste mări și țări*, Editura Tineretului, București, 1959

COROBCA, Liliana, *Panorama comunismului în România*, Editura Polirom, Iași, 2020

COȘOVEI, Traian, *Dimensiuni. Peisaj sovietic*, Editura Tineretului, București, 1957

DĂNCIULESCU, Virgil, *Prieteni de departe. Însemnări dintr-o călătorie în R.D. Vietnam*, Editura Tineretului, București 1959

DELEANU, Horia, *Orașe și teatre, Germania- Italia `'57*, Editura Tineretului, București, 1958

FĂRCĂȘAN, Sergiu, *America la ea acasă*, Editura Pentru Literatură, București, 1963

GRIGORESCU, Ioan, *Pasărea Fenix*, Editura Tineretului, București, 1961

MORARU, Nicolae, *În lumea contrastelor*, Editura Tineretului, București, 1958

NEDELCU, Șerban, *Însemnări din Republica Populară Bulgaria*, (Ministerul Agriculturii și Silviculturii), Editura Agrosilvică de Stat, București, 1958

NEDELEA, Russe, Al. Gârneață, *Sub cerul Indoneziei*, Editura Tineretului, București, 1960

NICOLAU, Raja, *Străbătând India*, Editura Tineretului, București, 1959

POP, Eugen, *Bate tam-tam-ul pe Niger*, Editura Tineretului, București, 1963

POPESCU, Dumitru, *Impresii de călător-prin Egipt, Irak, Cuba*- București, Editura Tineretului, 1962

POPOVICI, Titus, *Cuba, teritoriu liber al Americii*, Editura Tineretului, București, 1962

RADIAN, Mânzu, Itinerar coreean, Editura Tineretului, București, 1958

SIDOROVICI, Alexandra, Silviu Brucan, *America văzută de aproape*, Editura Tineretului, București, 1961

ALASKA OR THE RETURN TO MOTHER'S WOMB

Bianca-Andreea Vasile

PhD Student, University of Craiova

Abstract: The paper aims to explore Gottfried Benn's volume Alaska. Oskar Sahlberg thinks that the regresive trajectory that is been depicted throughout Benn's volume can be seen as a desideratum to return to a virgin and unspoiled state that allows the man and animal to intermingle, and thus to lose their separate identities.

Keywords: regression, red, wild, Alaska, blue

I. Introducere

Când avem în vedere opera lui Gottfried Benn trebuie să menționăm că, excluzând volumul închinat activităților din sala mortuară, în vasta sa operă identificăm și problematica pierderii eului și, totodată, imperativul recuperării de sine, după cum subliniază lectorul universitar craiovean Ilona Duță – în recentul articol publicat în volumul de la Editura Universitaria. Această pierdere este cea care declanșează viziuni coșmaresti, iar eul se află într-o continuă căutare a unității, a echilibrului[1] (cf. Duță 2020: 257). Voumul *Alaska* nu trebuie văzut drept o călătorie în adevăratul sens al cuvântului, ci, mai degrabă, trebuie privit sub forma unei evocări a trecutului. Oskar Sahlberg susține că această traiectorie regresivă poate reprezenta „dorința de întoarcere în pântecul mamei" (Sahlberg 1977: 122), dar și o încercare de a retrăi evenimente pierdute din copilărie și adolescență (cf. Ibidem), atunci când mama sa nu era măcinată de incurabila boală și își petrecea timpul spunându-le celor mai mici dintre cei șapte frați povești – cu alte cuvinte se încearcă o revenire la acea stare primordială din sânul familie, înainte ca ura pentru tatăl lui să se augmenteze. De asemenea, este necesar să precizăm și că el este martorul transformării Berlinului dintr-un oraș într-o metropolă, fapt care își lasă amprenta asupra scriiturii sale.

Această serie de poezii apare în 1913 și, după cum notea Boßmann, se pare că scriitorul a fost influențat de psihologul francez Theodule Armand Ribot (1839-1916) care în lucrarea sa din 1882 (*Les Maladies de la mémoire*) identifică în pierderea memoriei (amnezie) un simptom al leziunii cerebrale (cf. Boßmann 2003: 91)[2].

[1] Acest fenomen poate fi detectat în poezii precum *Verlorenes Ich* (Eul rătăcit/pierdut) și *Karyatide* (*Cariatidă*)

[2] Conform celor investigate de Ribot, el ajunge la concluzia că o mare parte dintre cei puși sub observație care au suferit leziuni sau inflamații – după cum notează Michael S. Roth în articolul său dedicat tratatului lui Ribot (Roth 1989: 52) – în zona capului nu își puteau aminti intervale specifice de timp, de aceea, subliniază autorul pe marginea celor consemnate de Ribot, aceste episoade de amnezie desemnează incapacitatea creierului de a mai înregistra experiențele, pe de-o parte, sau, pe dealtă parte, poate conduce și la concluzia că acele fragmente stocate au fost complet distruse (cf. Ibidem). El pune la dispoziție în rândurile următoare un exemplu din volumul psihologului francez. Cazul descris de psiholog are în vedere momentul în care un cizmar, în ziua nunții lui, copleșit de o criză de epilepsie, își înjunghie socrul, dar, în urma acestui eveniment, el nu își poate aminti nimic din ce s-a întâmplat, unde Ribot insistă asupra ideii că el nu era conștient în momentul comiterii unei asemenea atrocități, de aceea

II. Volumul *Alaska*

Primelor poeme din acest ciclu nu le-a fost atașat niciun titlu. Primul poem anunță dorința instanței de a porni într-o călătorie imaginară în Alaska: „wir wollen nach Alaska gehn“ (Benn 1960: 20). În tot acest timp, Europa este văzută drept secreția vâscoasă a glandelor nazale, denumită în germană *Nasenpopel* (Ibidem)[3]. În această poezie de opt versuri formată dintr-o primă strofă de trei versuri și o a doua din restul de cinci versuri fără rimă. În cea de-a doua parte ne este oferită o imagine de ansamblu a acelui loc spre care tinde vocea poetică și, în special, o descriere a oamenilor aparținând acelei lumi: oameni ai mării, oameni ai ținuturilor împrejmuite de păduri virgine, „care se hrănesc cu foci, care ucid urși/ Și care uneori pătrund în interiorul femeilor[4]“. Așadar, dorința instanței este de a se debarasa de realitate, de corsetul care pare să sugrume întreaga Europă și de a reuși să pornească în această călătorie imaginară, unde libertatea este garantată – unde, se pare, omul și animalul se confundă.

Dacă în primul poem vocea poetică evocă dorința de a porni în acea călătorie, în cel de-al doilea poem, lipsit și acesta de un titlu, compus din două strofe inegale ca măsură și cultivând, în cea mai mare parte, versul alb – cu excepția ultimelor șase versuri unde putem întâlnim rima încrucișată – instanța pornește în călătorie.

Apare pronumele colectiv *noi* (wir)[5] care subliniază existența unui grup doritor de a se avânta în această călătorie. O importanță majoră în cadrul acestui poem o are culoarea roșie – elementele din prima strofă precum câmpul de maci, cărămizile, „turnul de foc“[6], dar și în primul vers din cea de-a doua strofă în care instanța surprinde dansul ritualic a zece păgâni care par a fi dezbrăcați și vopsiți în culoarea roșie[7]. Așadar, culoarea devine simbolul focului, al suferinței, al sângelui, respectiv al morții, al violenței și, totodată, este și simbolul triburilor sălbatice în acest context, depășind vechiul registru care îi atribuia acesteia ideea de iubire și pasiune. Trebuie să aducem în atenția cititorului nostru și observația scriitorului Spike Bucklow din *Red: The Art and Science of a Colour*[8]**.** El subliniază că alături de alb și negru, roșul este cea mai întâlnită culoare în discursul englez și în folclor (cf. Bucklow 2016: 131). De asemenea, autorul concluzionează că termenii folosiți pentru a desemna această culoare au putut fi identificați în toate limbile, spre deosebire de alți termeni utilizați pentru a desemna restul culorilor – care par să fi apărut progresiv, în funcție de evoluția limbii (cf. Ibidem).

În legătură cu primitivismul la care face apel Benn cu ajutorul descrierii celor zece păgâni ne putem întreba de ce aceștia par să aibă pielea vopsită în această culoare? De ce nu au utilizat o altă culoare din paleta cromatică? Tot autorul tratatului menționat anterior ne va oferi răspunsul la această interogație. Întregul ciclu face apel la o călătorie imaginară, în care dorința vocii poetice este de a ajunge în acel tărâm îndepărtat, lipsit de orice urmă de tehnologie, cultură și alte

---

evenimentul nu a fost înregistrat de către creier, iar el nu avea la dispoziție niciun detaliu de care să-și poată aminti (cf. Ibidem: 53)

[3] „Europa, dieser Nasenpopel“ (Benn 1960: 20)

[4] în original: „Der Robben frisst, der Bären totschlägt / Der den Weibern manchmal was reinstößt“ (Ibidem)

[5] „wir gerieten in ein Mohnfeld“ (Ibidem: 22); n.tr.: „am intrat într-un câmp cu maci“

[6] „Turm des Feuers“ (Ibidem)

[7] „Zehn nackte, rote Heiden tanzten um den Bau“ (Benn 1960: 22); n. tr.: zece păgâni roșii și dezbrăcați dansau în jurul construcției

[8] Autorul notează și o informație interesantă care nu ne privește în mod deosebit aici, însă consider că merită pusă la dispoziția cititorului. Se pare că într-un manuscris din perioada medievală Dumnezeu și Diavolul poartă robe asemănătoare, de culoare roșie (cf. Bucklow 2016: 130). Pe baza acestei constatări, el conchide că „roșul este culoarea celor mai mari contradicții“ (Ibidem: 131)

elemente care pot distruge acel tablou în care sunt surprinse elemente străvechi, sălbatice, nealterate. Roșul este o marcă a primitivului, a primelor pictograme, întrucât pentru a imortaliza scene sau, așa cum susține autorul, în principal, cornute pe pereții peșterilor, oamenii primitivi se foloseau de un anume tip de sol numit și sol lateritic, bogat în hidroxizi de aluminiu și de fier (cf. Ibidem: 145).

Transgresând granițele digresiunii de mai devreme și întorcându-ne în universul bennian, întâlnim în cea de-a doua strofă a poemului analizat un vers care face trimitere la un episod biblic: „wir sind und wollen nichts sein als Dreck“[9] (Benn 1960: 22). În capitolul *Geneza (Facerea)* din Sfânta Scriptură întâlnim următoarea variantă: „țărână ești și în țărână te vei întoarce“ (Cornilescu 2014: 4). Spre deosebire de tradiția creștină care vede moartea fizică drept o metodă de eliberare a sufletului, în poemul expresionistului german pare că instanța sărbătorește descompunerea trupului, de aceea, renunțând la varianta care implică ideea de transcendență, Benn obligă cititorul să privească în direcția morții, redată prin intermediul descompunerii, pentru ca el să conștientizeze că totul poartă amprenta efemerității.

Cel de-al treilea poem inclus în acest ciclu, căruia Benn nu i-a oferit nici de această dată un titlu, continuă această imaginată călătorie. Instanța poetică mărturisește iubirea pentru o târfă pe nume To: „ich liebe eine Hure, sie heißt To“ (Benn 1960: 364). Este prezentat în continuare idealul de frumusețe identificat în această aventură – având în vedere că ne confruntăm cu ideea de primitivism, de triburi care trăiesc înttr-un ținut îndepărtat, ideal care se reflectă în culoarea pielii femeii: „Sie ist das Bräunlichste“[10] (Ibidem). În acest ținut îndepărtat, departe ochii iscoditori ai societății în care regulile rigide nu ar permite o astfel de relație, vocea poetică are libertatea de a se îndrăgosti și de o femeie ușoară. Deși culoarea pielii ei este închisă, cu toate acestea, susține instanța masculină, „niciun înger nu este la fel de pur“[11]. Culoarea joacă și în acest poem un rol important. Boßmann susține că, spre deosebire de alte culori, cafeniul a fost ales pentru a desemna „radiația sexuală a unei femei“ (Boßmann: 129), paradigmă susținută și de al patrulea vers - „mișcarea ei este prinsă în sângele meu“[12] –.

Dacă în poemul avut în vedere anterior ne-au parvenit diverse detalii despre libertățile pe care o astfel de călătorie le are, cu ajutorul următorului poem, vocea poetică insistă mai departe asupra desfrânării și carnalității, transpunându-l, de data aceasta, pe Don Juan în locul femeii cu tenul cafeniu, care va însoți grupul mai departe: „Don Juan gesellte sich zu uns“ (Benn 1960:).

Poemul conține unsprezece versuri, distribuite inegal, cultivând mai departe versul alb. Și în acest poem la fel ca în cel precedent este vorba despre libertatea care ia cu asalt imaginația instanței poetice. În cel de-al doilea și al treilea vers sunt inventariate toate elementele ce țin de sfera sexuală, dar și de reproducere: „Frühling: Samen, Schwangerschaft und Durcheinandertreiben. / Feuchtigkeiten ein lauter Rausch[13]“ (Benn 1960: 365). Rezultatul acestui amalgam este subliniat în versul următor: „Ein Kind! O ja, ein Kind!“ (Ibidem). Pe scurt, detaliile trecute cu rapiditate în cele două versuri reprezintă caracterizarea personajului Don Juan, imaginea reprezentativă a erosului. Detectăm, cu toate acestea, și prezența *primăverii* care pare să fie asociată cu sarcina, transportându-ne, în acest fel, cu gândul la natură care ia naștere în fiecare an, în acest anotimp.

[9] n.tr. „noi suntem și nu vrem să fim nimic altceva decât noroi“
[10] n.tr. „culoarea pielii ei este cafenie“
[11] în original: „Kein Engel ist so rein“ (Ibidem)
[12] în original: „Ihr Gang sticht durch mein Blut“ (Ibidem)
[13] n.tr. „Primăvara: sămânță, sarcină, crearea amestecului / Umezeală și o puternică amețeală“

Păşind în universul celui de-al cincilea poem, vocea poetică oferă detalii cu privire la locul unde evenimentele vor avea loc: un câmp de albăstrele (*Kornfeld*). El devine un simbol al peisajului idilic, romantic, iar florile albastre reprezintă un motiv pictural: „Die Treue und Märchenhaftigkeit der Kornblumen / Ist ein hübsches Malmotiv für Damen[14]“ (Benn 1960: 366).

Această descriere idilică a câmpului plin cu albăstrele, în care putem identifica descrierea unui tipar suav, naiv de femeie este contrabalansată în rândurile următoare prin introducerea imaginii unui câmp cu maci (*Mohnfeld*), poate chiar acelaşi din cel de-al doilea poem analizat anterior. Apare din nou culoarea roşie, simbol al menstruaţiei (Benn 1960: 366), „al unei feminităţi care ameninţă şi scârbeşte“ instanţa mascuclină (Boßmann: 130). Cu alte cuvinte, este un poem al contrastelor, în care se doreşte înlăturarea tiparului romantic, idilic şi introducerea lectorului în zona teluricului. Această paradigmă pare să fie exprimată cu mai multă claritate atunci când contrastul dintre culoarea acelei flori din incipit care ne duce cu gândul la *floarea albastră* a lui Novalis pare să fie anulată de acel element cromatic de culoarea sângelui. Albastrul, simbol al absolutului, al cerului, al transcendenţei este eliminat şi înlocuit cu roşul, simbolul umanului, al păcatului, al efemerului, al pasiunilor.

Cel de-al şaselea poem inclus în acest ciclu va purta de această dată titlu: *Gesänge* (Cântece[15]). Poemul este structurat în patru catrene şi o altă strofă formată din cinci versuri, iar rima este, de această dată, încrucişată. Şi de această dată avem o schemă organizată pe marginea contrastelor, care poate fi de la o primă lectură grupată după cum urmează: prima şi cea de-a treia strofă au în vedere omul, iar cea de-a doua şi penultima strofă se concentrează în jurul naturii.

Din prima strofă şi, mai precis, din cel de-al treilea vers al primei strofe ni se rezumă în câteva cuvinte ciclul din care face parte omul: „Viaţă şi moarte, -mperecheri şi naşteri“ (Benn 1973: 21). Primitivismul apare şi în acest poem încă din primul vers, prin intermediul termenului „stră-străbunicii“ (Ibidem). Punem la dispoziţia cititorului întreaga strofă:

O, dacă-am fi stră-străbunicii noştri.
Morman de bale într-un smîrc zăcînd.
Viaţă şi moarte,-mperecheri şi naşteri
din seva noastră-ar şerpui pe rînd. (Ibidem)

Înţelegem din aceste rânduri că totul este redus la principala condiţie a naturii umane: reproducerea. Pare că instanţa poetică îşi doreşte şi de această dată o reîntoarcere către o astfel de lume, lipsită de modele morale, în care, după cum am observat, latura sălbatică, animalică iese la suprafaţă şi dă frâu liber tuturor dorinţelor reprimate. În cea de-a treia strofă, care se concentrează asupra situaţiei umane, instanţa susţine că „noi sîntem zei bubonici“ (Ibidem), înregistrând astfel o antiteză de forma creator-distrugător. Cu alte cuvinte, această sarcină şi funcţie a omului capabil să creeze, să potenţeze un act (artistic sau nu) este în scurt timp anihilată prin epitetul *bubonic*.

În cea de-a doua strofă îmi pare că vocea poetică, observând natura, conchide că până şi libelula, o insectă de dimensiuni reduse, este extraordinar de complexă în această lume în care trăieşte vocea şi dacă s-ar încerca transpunerea ei în acest univers – în care totul este redus la

[14] n.tr. „Fidelitatea şi caracterul de basm al albăstrelelor/ Se transformă într-un motiv pictural pentru doamne“

[15] menţionez că traducerile versurilor acestui poem vor fi preluate din Benn, Gottfried. 1973. *Poeme*. În româneşte de Ştefan Aug. Doinaş şi Virgil Nemoianu; cuv. introductiv de Virgil Nemoianu. Bucureşti: Editura Univers

simplitate –, concluzionează instanța, „[...] ar suferi prea crud“ (Ibidem)[16]. Așadar, reținem că doar ce este elementar, nealterat de structuri complexe poate aduce liniștea în viața omului.

Dacă în catrenele anterioare totul pare static, ne confruntăm de data aceasta cu un cadru dinamic, redat cu ajutorul panterelor care „sar multe printre cedri“ (Ibidem). Strofa se încheie însă cu imaginea mării, a abisului lumesc care „cheamă-n veci“ (Ibidem).

Cea de-a cincea strofă a acestor *cîntece,* spre deosebire de cele analizate anterior, nu respectă măsura și rima. Benn apelează la mitologia greacă și îl aduce în acest tărâm pe fiul lui Dedal, Icar:

Atunci ne-a picat Icar la picioare,
a strigat: Sporiți-vă neamul, copii!
Dați năvală-n prost-aerisitele Termopile! –
cu o pulpă de-a lui a azvîrlit după noi,
s-a răsturnat, s-a zis cu el. (Ibidem)

Căderea lui Icar este înfățișată și aici, însă ea poartă semnul modernismului. Consultând versurile, am fi îndreptățiți să credem că această cădere a fost programată sau voită pentru a le transmite acestor călători un mesaj: *Sporiți-vă neamul, copii!* (Ibidem). Întreaga strofă este construită pe marginea celor două axe: cea a vieții sau a iubirii și cea a morții. Icar în tot acest timp apare drept mediator al celor două condiții. El îi îndeamnă să procreeze, să continue acest lanț al împerecherilor și nașterilor din prima strofă, dar, totodată, să nu uite că timpul lor este mărginit, strâmtorat.

Următorul poem avut în vedere poartă titlul de *Amenințare* (*Drohung*). El este format din cinci versuri inegale ca măsură și formă:

Dar să știi:
Trăiesc zile de fiară. Sînt o oră de apă.
Seara pleoapa mea dormitează ca pădurea și cerul.
Iubirea mea puține vorbe știe:
Ce bine-i lîngă sîngele tău. (Benn 1973: 19)

De-a lungul tuturor poemelor analizate până în acest moment, am descoperit forme pronominale precum *noi, ea, el*, însă, de această dată, pronumele este de persoana a doua: „dar să știi“. Registrul pare să fie unul familiar, iar vorbitorul pare că îi divulgă acestei persoane un secret: „Trăiesc zile de fiară“. Identificarea instanței cu apa, pământul și aerul relevă importanța omului primitiv de a se afla în strânsă comuniune cu natura. În articolul său publicat în 2016 în volumul *New German Critique*, Joshua Dittrich insistă asupra faptului că aceste lumi primordiale caracterizate ca fiind atât creatoare, cât și distrugătoare trebuie percepute nu numai într-un sens poetic, ci și într-un sens fizic (cf. Dittrich 2016: 38), întrucât „cuvintele, în viziunea lui Benn, trebuie să acționeze asupra creierului și corpului“ (Ibidem), ele trebuie să părăsească foaia pe care au fost tipărite și „trbuie să aprindă un foc în mijlocul sistemului nervos central“ (Ibidem).

Se pare că, în concepția lui Boßmann, apa reprezintă cheia, modalitatea de a pătrunde în acest univers primitiv (cf. Boßmann: 139). Apa, simbol al abisului, al tuturor celor nevăzute și necunoscute, devine, în lirica expresionistă, un portal prin care numeroasele elemente pot

[16] „Un trunchi de algă sau o dună-n soare, / tipar de vînt, mai greu în jos și ud. / Un cap de libelulă chiar, un fulg de mare / ar fi prea sus și-ar suferi prea crud //“ (Ibidem)

traversa lumi imperceptibile sau pot comunica. Dacă urmărim acest simbol și în lirica expresionistă a lui Georg Heym, în special în poemele care aduc în prim plan trupul inert al Opheliei plutind pe apă – amintim aici de *Moarta pe apă, Ophelia*, dar și de *Moartea îndrăgostiților în mare* –, cea care este văzută dreptă o corabie echipată fie cu guzgani de apă (Heym 1986: 39), fie cu alte specii aparținând altor familii acvatice precum țiparii (Ibidem: 61), observăm că apa devine un simbol atât al mascării demonilor ce se ascund în cetățile din acest tărâm de umbre (cf. Ibidem: 57), dar tot ea poate ascunde și alte figuri menite să aline, să traverseze trupul spre o altă lume, devenind, în această manieră, călăuzele universului thanatic(cf. Ibidem: 39).

Revenind la natura sălbatică susprinsă în universul lui Benn, ea pare să ia naștere din cenușa focului aprins de cuvinte și înțelegem din ultimele două versuri că iubirea primitivă se rezumă la cea trupească: „Iubirea mea puține vorbe știe: / Ce bine-i lîngă sîngele tău. //“ (Benn 1973: 19). Sângele, după cum notează autoarele volumului *The Book of Symbols,* reprezintă atât viața, cât și moartea (cf. Ronnberg și Martin 2010: 396)., iar maniera noastră de a ne raporta la acest fluid primordial este remarcabilă, notează autoarele în continuare. În cazul de față, sângele devine expresia eroticului, a căldurii trupești, a dorințelor carnale, însă, dacă ne îndreptăm atenția către un alt poem inclus în acest ciclu – numit *Der Räuber-Schiller* –, întâlnim în al șaselea vers al primei strofe termenul *Abel-Blut*[17]. Așadar, de această dată sângele nu mai reprezintă viața, ci se transformă într-un fluid al morții, mai precis al fratricidului, luând în considerare referința biblică.

Un alt exemplu elocvent în acest sens este și un alt poem care se include în acest ciclu al acestei călătorii imaginare în *Alaska.* Este vorba despre *Das Affendlied* (*Cântecul maimuțelor*), care se află în strânsă legătură cu cel de-al doilea poem, cel în care zece păgâni despuiați și acoperiți de vopsea roșie dansau și glăsuiau un astfel de cântec. Se insistă, așadar, în continuare asupra ideii de primitivism. Interesant este faptul că, întocmai cum Boßmann remarcă, sufletul omului pare a fi considerat doar o excrescență a creierului mic și rotund al animalelor (cf. Boßmann: 143):

Ein schmerzlicher Auswuchs,
Von irgend einer Seuche aufgetrieben
Aus eurem kleinen, runden, furchenlosen
Leib-Gehirnchen, ist unsere Seele (Benn 1960: 370)[18]

Descoperim, așadar, că, în această strofă, creierul este văzut ca produs sau rezultat al maladiei. El este însă cel care va da naștere acelei excrescențe omenești, cunoscută drept suflet.

Deși din prima strofă aflăm că sângele este cel care unește primata și omul, cu toate acestea, disocierea dintre cele două o reprezintă sufletul, de aceea, în timp ce omul este consumat de profunzimea acestei structuri psihice, maimuța duce o viață simplă („Somn, mâncare și dragoste“[19]) lipsită de orice convulsie metafizică. Ultima strofă în care surprindem țărmul și marea, locul în care am fi întâlnit cele două personaje, înainte ca omul să sufere acea mutație și să devină un animal complex, continuă această tradiție a călătoriei imaginate de autor, prin

[17] n.tr. sângele lui Abel
[18] n.tr.: O excrescență dureroasă / Procurată cu dificultate dintr-o oarecare molimă / Din ale voastre mici, rotunde, lipsite de încrețituri / Creierașe, (acesta) este sufletul nostru //
[19] „Schlaf, Fraß und Liebe“ (Benn 1960: 370)

intermediul căreia, după cum s-a putut observa de-a lungul întregului ciclu, instanța poetică se poate elibera.

Un alt poem pe care îl putem așeza între cele amintite anterior este *Madonna*. Este structurat în două catrene și un terțet. Deși titlul ne duce cu gândul la o posibilă interpretare cu un caracter religios, având la dispoziție întregul univers bennian din această serie de creații poetice, cititorul nu va fi surprins să afle chiar din prima strofă că este vorba despre o poezie închinată unui act sexual: „Ich bin so hingesunken / An dich. Und bin so trunken / Von dir. Oh! Glück!“ (Benn 1960: 371)[20]. Vocea poetică insistă asupra acestui episod care poate fi privit, pe de-o parte, ca simbol al instinctelor animalice scăpate de sub greutatea setului de reguli a societății moderne, așa cum a fost și cazul celui de-al treilea poem analizat, cel în care instanța putea iubi fără dificultăți o femeie ușoară, iar, pe de altă parte, în timp ce lumea – sau, în cazul de față, putem să vorbim și despre civilizație – este moartă, pare că toate semnalele pe care vocea le primește și care răsună în inima sa („[...] Alles klingt / in mein Herz //“, Ibidem) sunt date de această nemărginită experiență, în interiorul căreia instanța masculină se bucură de cântecul cerului („Der Himmel singt“, Ibidem) și se lasă cuprins de vraja trupească a Madonnei.

Ultimul poem care închide aventura în spațiul acesta îndepărtat în care conceptul de civilizație este complet înlăturat, este denumit *Despre morminte* (*Über Gräber*). El este grupat în două catrene, iar rima este cea îmbrățișată. În timp ce în prima strofă instanța aduce în prim plan destinul omului care trăiește în societate și este nevoit să muncească din greu pentru a subzista (cf. Benn 1960: 23), în cele din urmă tot va fi îngenuncheat, în timp ce în cea de-a doua strofă acest grup de excursioniști, înțeles prin pronumele personal *noi* (*wir*), se bucură de aspectele de vis ale întregii călătorii. În ultimul vers suntem înștiințați că Alaska este lăsată în urmă și pornesc în călătorie spre o altă desinație sudică, de această dată, și mai exotică, Ithaca.

III. Concluzii

În concluzie, în atenția cititorului că, întocmai cum am subliniat în partea de început al acestui capitol, atât Alaska, cât și Ithaca nu capătă în universul bennian o semnificație geografică, ci, după cum susține și Theo Meyer în *Gottfried Benn un der Expressionismus. Unter besonderer Berücksichtigung der Lyrik*, acestea se transformă în „simboluri care semnalizează primordiala coeziune între om și natură“ (Meyer 1979: 394).

Această călătorie imaginară a instanței poetice reprezintă singura modalitate prin care terestrul, realul poate fi lăsat de-o parte, reușind, astfel, întocmai cum analiza a încercat să demonstreze, să pășească în interiorul unui univers necunoscut în care, însă, libertatea absolută este garantată. Este, cu alte cuvinte, o călătorie pe care vocea poetică alege să o facă pentru a scăpa de insuportabila presiune a realității.

BIBLIOGRAPHY

Surse primare:

BENN, Gottfried. 1960. Gedichte, în „Gesammelte Werke in vier Bänden herausgegeben von Dieter Wellershoff”, Dritter Band. Wiesbaden: Limes Verlag.

[20] n.tr.: „Eu te-am pătruns adânc / pe tine. Și sunt atât de înnebunit / de tine. O, Noroc! //“

BENN, Gottfired. 1973. Poeme. În românește de Ștefan Aug. Doinaș și Virgil Nemoianu. Cuvânt introductiv Virgil Nemoianu.București: Editura Univers.

Surse secundare:

BUCKLOW, Spike. 2016. Red: The Art and Science of a Colour. Londra: Reaktion Books Ltd.

DITTRICH, Joshua. 2016. "Recolonizing the Mind: Gottfried Benn's Primitivism", in New German Critique 127, Vol. 43, No. 1, February 2016, pp. 37-58 . Durham: Duke University Press.

DUȚĂ, Ilona. 2020. „Poetica Expresionistă – o radiografie a distorsiunilor Eului. Georg Trakl, Ernst Stadler și Gottfried Benn", în Kontinuität und Transformation. Deutsche Sprache, Literatur und Kultur im Brennpunkt, herausgegeben von Bogdana Crivăț und Roxana-Andreea Ghiță. Craiova: Editura Universitaria.

KIRCHDÖRFER-BOßMANN, Ursula. 2003. Eine Pranke in den Nacken der Erkenntnis. Zur Beziehung von Dichtung und Naturwissenschaft im Frühwerk Gottfried Benns. Mörlenbach: Röhrig Universitätsverlag.

MEYER, Theo. 1979. "Gottfried Benn und der Expressionismus. Unter besonderer Berücksichtigung der Lyrik", in Gottfried Benn, hrsg. von Bruno Hillebrand, pp. 379-409. Darmstadt: Wissenschaftliche Buch Gesellschaft.

RONNBERG, Ami/ MARTIN, Kathleen. 2010. The book of Symbols. Reflections on archetypal images. Köln: Taschen.

SAHLBERG, Oskar. 1977. Gottfried Benn Phantasiewelt „Wo Lust und Leiche winkt".München: Edition Text u. Kritik.

THE DEVELOPMENT OF NATIONAL CONSCIOUSNESS THROUGH ETHNOGRAPHY IN THE 19TH CENTURY ROMANIA

Veronica Florina Vasilescu

PhD Student, University of Bucharest

Abstract: Driven by the prodigious activity of numerous educated people and scientists of the time, including Anton Pann, Vasile Alecsandri, Alecu Russo, Cezar Bolliac, Ion Ionescu from Brad, Bogdan Petriceicu-Hasdeu, the activity of prospecting and collecting the national cultural traditions and examples of the way of life of the Romanian people increased exponentially.

The ethnographic works created in this period are influenced, on one hand, by the deepening understanding of the traditions and the national cultural heritage and, on the other hand, they are marked by the advanced in the Romanian ethnography science. In the European countries such as France, Russia, Germany, England, ethnography developed as a science, going through a related process of evolution.

Receptive to the efforts of foreign researchers, Romanian ethnographers have crystallized their conception according to which ethnography is a science that seeks, as a main objective, the research and understanding of the life of the people and its culture, and a proof of this adoption is the use of the term „ethnography" early in our cultural life, relatively shortly after the formulation and consecration of theories and conceptions regarding the object and field of reference of ethnography in France and Russia.

The new ideas regarding ethnographic science entered the Romanian cultural space starting with the second half of the 19th century in various ways, either through specialized works brought to Romania or through direct contacts between Romanian researchers and scientists from other countries, at international scientific meetings and congresses, organized as an effect of the remarkable interest shown worldwide towards the culture and way of life of the peoples.

Highly popular in Romania, all of the research and discoveries in ethnographic science from European countries who were of special relevance for Romania were commented in the press of the time, as well as any national participation in various international exhibitions of folk art by to our popular creators.

Keywords: ethnography, tradition, cultural heritage, popular, folk

Introducere

Articolul ştiinţific *The development of National Consciousness Through Ethnography in the 19th Century Romania* (Dezvoltarea conştiinţei naţionale prin intermediul etnografiei în România secolului al XIX – lea) se înscrie în domeniul Filologie, subdomeniul Literatură, cu valorificarea informaţiilor, analizelor şi concluziilor rezultate din abordările identificate care ţin de literatură, istorie literară şi studii europene.

Prin tema aleasă, doresc să dovedesc capacitatea de a trata ştiinţific un subiect care în zilele noastre este puţin cunoscut şi conştientizat, anume relaţia strânsă între etnografie, literatură şi folclor în formarea identităţii naţionale, pe parcursul secolului al XIX-lea.

Scopul demersului ştiinţific este de a aduce în atenţie o temă mai puţin tratată în literatura de specialitate, acordând atenţie studiului, aşezarea temei în contextul cercetărilor ştiinţifice în domeniu, inter şi transdisciplinar. Pentru a răspunde scopului şi obiectivelor urmărite, lucrarea este structurată într-o manieră care să corespundă temei, plecând de la cadrul general şi analizând formele particulare prin care etnografia ni se relevă ca ştiinţa al cărei obiect este studierea modului de viaţă, al culturii materiale şi civilizaţiei popoarelor prin care se definesc trăsăturile caracteristice constante, originea şi direcţiile de evoluţie ale acestora. Este necesar acest proces de acumulare sistematică a materialelor etnografice şi de descriere, conform normelor ştiinţifice riguroase, a fenomenelor abordate.

Am încercat să extrag informaţii relevante din bibliografia studiată, să identific metodele de cercetare, obiectivele să le aşez într-o succesiune logică, apoi concluziile pe argumente şi soluţii teoretice proprii.

I. Definirea termenului de etnografie

Termenul de „etnografie" este receptat, în plan semantic, ca „descriere a popoarelor" provenit, din greaca veche, în care „ethnos" înseamnă popor şi „graphos", scriere.

Prin etnografie se face trimitere la partea descriptivă a acestei discipline, în contrapunere cu etnologia, segmentul final al investigaţiei etnografice, exprimat analitic, comparativist, de sinteză. Este bine cunoscută disjuncţia operată de către savantul francez Claude Levi-Strauss între etnografie, etnologie şi antropologie: „Toate ţările, se pare, înţeleg etnografia în aceeaşi manieră. Aceasta corespunde primelor etape ale cercetării: observaţia şi descrierea, lucrul pe teren (fieldwork). O monografie făcută asupra unui grup suficient de restrâns pentru ca autorul să poată aduna cea mai mare parte a informaţiei pe baza experienţei sale personale constituie tipul însuşi al studiului etnografic[1].

Etnografia înglobează, de asemenea, metodele şi tehnicile privitoare la muncă (la teren), la clasificarea, descrierea şi analiza fenomenelor culturale particulare (fie că este vorba de arme, de unelte, de credinţe, fie de instituţii). În cazul obiectelor materiale, aceste operaţiuni se continuă, în general, în muzeu, care poate fi considerat, sub acest raport, ca o continuare a terenului. În raport cu etnografia, etnologia reprezintă un prim pas spre sinteză.

Secolul al XIX-lea se dovedeşte propice, prin excelenţă, amplificării interesului pentru domeniul etnografiei, al cărei obiect de investigaţie se configurează din ce în ce mai pregnant, concomitent cu o definire tot mai clară a sferei sale de cercetare. Astfel, în primele decenii ale secolului al XIX-lea, se înfiinţează cele dintâi societăţi de etnografie în ţări ca: Franţa, Rusia, Anglia. Dezvoltată iniţial într-o legătură intrinsecă cu alte discipline ca: geografia, filologia, antropologia, uneori chiar în cadrul acestora, procesul de desprindere a etnologiei se intensifică, ajungând ca în primele decenii ale secolului al XX-lea, în ţări ca: Anglia, Austria, Franţa, Germania, Rusia, America, Italia, Iugoslavia, Ţările Nordice, etc., tânăra ştiinţă să abordeze poziţia umană şi culturile naţionale ale popoarelor dintr-o diversitate de puncte de vedere. Tot acum asistăm la apariţia unor curente, teorii şi şcoli care probează impactul ştiinţific puternic al investigaţiei etnografice în descoperirea trecutului îndepărtat al omenirii[2].

Intersectarea etnografiei cu folcloristica este un fenomen motivat şi de faptul că folclorul a prezervat nenumărate particularităţi ale modului de viaţă şi culturii populare, ce reprezintă un

[1] Alexandru Mica, *Prelegeri de etnologie şi etnografie românească*, Editura Romcor, Bucureşti, 1996, p. 113
[2] *Ibidem*, p. 133

important material de observație și descriere pentru cercetătorul etnograf, situație în care procesul se dovedește benefic pentru ambele domenii de cercetare, folcloristica utilizând rezultatele introspecției etnografice.

Dimensiunea investigației etnografice se raportează direct proporțional la nivelul de dezvoltare istorică a colectivității umane supuse cercetării. In cazul populației neevoluate sau rămase într-un stadiu incipient de evoluție, demersul etnografic se desfășoară multilateral, abordând o arie tematică extinsă, condiție impusă obiectiv de faptul că unicele dovezi clarificatoare nu pot fi obținute decât prin investigația directă, mărturii scrise neexistând.

II. Cercetarea etnografică românească. Izvoare istorice

Principalul izvor, în procesul de investigare etnografică din țara noastră, l-a constituit dintotdeauna însăși realitatea culturii materiale naturale, civilizația și modul de viață ale românilor din cele mai vechi timpuri până astăzi, România numărându-se printre țările bătrânului continent european care se poate mândri, pe drept cuvânt, cu o moștenire culturală vie, extrem de bogată și de diversă, păstrând puternic amprenta autenticității și originalității creatoare.

Transmise de la o generație la alta, elementele de cultură materială tradițională au jucat un rol decisiv în constituirea unui mod de viață specific românesc, la această întretăiere de drumuri, între răsărit și apus, proces în care, continuu, ceva se pierde și ceva se câștigă. Pierd acele elemente de cultură veche care nu-și mai găsesc utilitatea dinamică potrivit noului mod de viață contemporan al oamenilor, ele rămânând însă adevărate depozite tezaur de înțelepciune și artă în conștiința generațiilor, ca simbioză între tradițional și modern, cu o amprentă a specificului național românesc inconfundabil[3].

Numărul mic al mărturiilor etnografice de teren este compensat prin acelea adunate și expuse în muzee, patrimoniul muzeal reprezentând una din principalele surse de informare etnografică, prin bogăția, valoarea documentară și marea lor diversitate.

În decursul timpului, în marile muzee ale țării, s-au depozitat adevărate rarități, piese de o valoare etnografică unică pentru istoria vie a românilor, acțiunea de depozitare și colecționare desfășurându-se în toate zonele de interes ale României, astfel: Muzeul de Artă Populară, Muzeul Țăranului Român, Muzeul Satului din București, Muzeul Etnografic al Transilvaniei, din Cluj-Napoca, Muzeul Etnografic al Moldovei, de la Iași.

Achiziționarea acestor exponate poartă neîndoielnic garanția autenticității și a valorii reprezentative pentru zonele din care au fost prelevate, fiind însoțite de fișe complexe, cuprinzând datele principale de prezentare, selectate după îndelungi și minuțioase analize efectuate cu metode științifice de către specialiști în materie.

În multe centre din țară au fost înființate muzee specializate, zonal sau la nivel național, pe o anumită tematică, cum sunt muzeele de instalații tehnice țărănesti, de viticultură și pomicultură, de arhitectură populară, alături de care, un rol însemnat, îl au muzeele sătești sau așa-numitele case-muzeu, în care proprietarii imobilelor care le adăpostesc au strâns, dintr-o pasiune proprie, obiecte etnografice, uneori de e mare valoarea științifică, în ideea de a rămâne înscrise în patrimoniul cultural al localității respective, ca un semn de mândrie față de zestrea moștenită din bătrâni de către locuitorii așezării respective[4].

[3] Ion Vlăduțiu, *Etnografie românească. Istorie. Cultură materială. Obiceiuri.* Editura Științifică, București, 1973, p. 126

[4] *Ibidem*, p. 48

Alături de mărturiile etnografice muzeale, un rol important pentru cercetătorul etnograf îl au izvoarele istorice. În efortul de reconstituire a realității materiale studiate, acesta utilizează surse complementare, arheologice, istorice, cartografice, toponimice, etc., situații în care domeniul etnografiei devine tangent necesar cu cel al altor științe, cum este istoria, sau geografia.

Multitudinea izvoarelor istorice la care apelează etnografia se poate grupa în trei categorii: arheologice, documentare și narative. Între acestea, două monumente antice celebre: Columna lui Traian de la Roma, și Monumentul de la Adamclisi, din Dobrogea, au o valoare plină de semnificații istorico - etnografice remarcabile și o încărcătură emoțională aparte pentru români[5].

În ceea ce privește documentele scrise la care se raportează cercetarea etnografică românească, acestea sunt împărțite în două categorii: materiale științifice depistate în cursul investigațiilor de teren și devenite apoi documente de arhivă și documente scrise, conținând date, informații, cu caracter etnografic.

Mai multe astfel de arhive s-au păstrat: răspunsurile primite la chestionarul lui Bogdan Petriceicu-Hasdeu, găzduite de Arhiva de manuscrise a Bibliotecii Academici Române, Arhiva Muzeului Etnografic al Transilvaniei, cu răspunsurile la chestionarele întocmite în deceniile al II-lea și al IV-lea ale secolului XX, alături de dovezile etnografice preluate de pe teren și însoțite de materiale ilustrative despre cultura tradițională transilvană, arhiva Ion Mușlea, marele savant clujean, răspunsurile primite la chestionarul trimis în toată țara de Muzeul Bruckenthal din Sibiu, Arhiva Institutului de Cercetări Etnologice și Dialectologice *Constantin Brăiloiu* din București, îmbogățită și cu informațiile conținute în studiile la *Atlasul Etnografic al României*.

Documentele vechi de arhivă ce prezintă un interes real pentru reconstituirea etnografică sunt: urbarii, conscripții, registre de dijme, acte ale breslelor și ale așezămintelor domnești, poruncile date de către domnitori vizând reglementarea anumitor norme de viață socială, actele vistieriei, cuprinzând hotărâri referitoare la muncile curente, raporturile consulare, notele între țări, cancelarii sau consulate, registre de vamă[6].

În privința portului popular, deosebit de prețioase sunt informațiile cuprinse în foile de zestre care consemnau, în multe din zonele țării noastre, înțelegerile, sub raport material, ce interveneau între părinții mirilor, cu prilejul căsătoriei acestora. În aceste documente se menționează, pe lângă suprafețele de teren și numărul de animale primite de tinerii însurăței, ca zestre, din partea părinților, și obiectele de îmbrăcăminte primite de mireasă, ceea ce dă posibilitatea cercetătorului etnograf să poată stabili, cu o mare exactitate, evoluția portului țărănesc dintr-o anumită zonă sau o perioadă istorică, inventarul gospodăriei țărănești sau modul de viață al unei anumite obști[7].

Portul țărănesc tradițional mai beneficiază, ca surse de reconstituire, pe lângă consemnările cuprinse în izvoarele narative și documentare, și de imaginile grafice color reunite în albume datând din secolele XVII-XX, și colecția de stampe de la Biblioteca Academiei Române, la care se adaugă frescele și miniaturile.

O altă categorie de informații deosebit de utile cercetătorului etnograf le găsim în izvoarele narative: cronici, anale, descrieri de călătorii, biografii, memorii, etc.

III. Etnografia sub influența noilor teorii europene

[5] Dinuța Marin, *Popas în opera lui Nicolae Iorga*, Editura Printech, București, 2009, p. 57
[6] *Ibidem*, p. 103
[7] Ion Vlăduțiu, *op. cit.*, p. 79

Sub impulsul activității prodigioase a unor oameni de cultură și știință ai timpului, printre care Anton Pann, Vasile Alecsandri, Alecu Russo, Cezar Bolliac, Ion Ionescu de la Brad, Bogdan Petriceicu-Hasdeu, se amplifică activitatea de prospectare a tradițiilor culturale naționale, a modului de viață al poporului român.

Lucrările etnografice care apar în această perioadă poartă, pe de o parte, amprenta aprofundării tradiției și moștenirii culturale naționale iar, pe de alta, sunt marcate de tradițiile înaintate ale precursorilor etnografiei românești. Pe plan universal în țări europene ca: Franța, Rusia, Germania, Anglia, etnografia se creiona ca știință, parcurgând un proces conex de evoluție. Receptivi la eforturile cercetătorilor străini, etnografii români și-au cristalizat concepția potrivit căreia etnografia este o știință care urmărește ca obiect primordial de cercetare cunoașterea vieții poporului, a culturii sale, o dovadă în acest sens reprezentând-o însăși impunerea termenului, ca atare, în viața noastra culturală, la relativ puțină vreme după formularea și consacrarea unor teorii și concepții cu privire la obiectul și domeniul de referință ale etnografiei în Franța și Rusia.

Noile idei cu privire la știința etnografică pătrund în spațiul cultural românesc începând cu cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea, sub diverse modalități: fie prin intermediul unor lucrări de specialitate, fie prin contactele directe ale cercetătorilor români cu savanți din alte țări, în cadrul unor reuniuni internaționale, a unor congrese, ca efect al interesului remarcabil ce se arăta pe plan mondial față de cultura și modul de viață al popoarelor. Nimic din noutățile în materie de etnografie și având pentru noi o relevanță aparte apărute în țările europene, nu rămâne necomentat în presa românească a timpului, ca de altfel orice participare românească la diferite expoziții internaționale cu obiecte de artă populară, aparținând creatorilor noștri populari, nu rămâne neconsemnată[8].

Revista *Familia* descrie pe larg prezentarea costumelor populare românești la Expoziția de la Paris din anul 1867, după cum Expoziția etnografică din același an de la Moscova își găsește o largă consemnare în presa vremii, Revista *Albina,* publicând programul acesteia, cât și o descriere a modului de organizare.

În anul 1873, pentru Expoziția Universală de la Viena s-a declanșat o acțiune specială de colectare a unor piese de artă populară românească, iar Revista *Familia* publică, sub titlul *Exposițiunea universală din Viena* (*Costumele naționale române*), date despre costumele populare românești prezentate, ca și despre modul de organizare a acestei manifestări, neomițând să sublinieze frumusețea impresionantă a șerparelor românești expuse în capitala austriacă.

Publicația *Economia rurală*, descrie materialele etnografice și de artă populară românească expuse, cu ocazia prezentării *Expoziției de arte și industrii de la Moscova,* organizată în anul 1883, în timp ce o alta, *Gutinul,* sub titlul *Secțiunea română la Expoziția din Paris*, informează pe larg publicul cititor despre marele succes pe care l-au avut piesele de artă populară românească expuse în *Orașul luminilor*, în anul 1889[9].

Gazeta de Transilvania s-a impus, în această perioadă, prin interesul acordat promovării cercetărilor etnografice din țara noastră, devenind o veritabilă tribună de răspândire și de impunere a valorilor culturii noastre tradiționale.

În paginile acestei publicații apar frecvent materiale descriind ocupațiile țăranului român, locuința și gospodăria acestuia, portul popular la români, cusăturile tradiționale românesti, obiceiurile și datinile strămoșești, credințele și practicile specifice modului de viață al poporului nostru.

[8] Alexandru Mica, *op. cit.*, p. 77
[9] Dumitru Murărașu, *Istoria literaturii române*, Editura Cartea Românească, București, 1946, p. 72

Istoricul și publicisticul George Barițiu a lansat, în cuprinsul acestei publicații, un apel la organizarea, cu cinci ani înaintea Marii Expoziții de la Paris din anul 1867, a unei expoziții la Brașov care să prezinte publicului „obiecte lucrate de mâini românești", el înscriindu-se prin astfel de inițiative, printre marii precursori ai muzeografiei etnografice naționale. La inițiativa sa, expoziția a cuprins o mare diversitate de piese românești de interior, costume populare, produse ale meșteșugarilor din satele noastre, unelte, precum și obiecte de artă populară.

La mijlocul secolului al XIX-lea se prefigurează un profund interes, în paginile presei culturale din țara noastră, cu privire la modul de viață, obiceiurile și datinile altor popoare. Aceste relatări cuprindeau chiar în titlu sublinierea că sunt etnografice, ceea ce dovedește că termenul de etnografie și de cercetare etnografică devenise o realitate pentru publicul larg de cititori.

Pot fi citite prezentări etnografice ale unor popoare europene, chiar și de pe alte continente, ca Asia, Africa, America, Australia.

În ultimele trei decenii ale veacului trecut, tematica etnografică este substanțial lărgită cuprinzând, pe lângă obiceiuri și povestiri, basme, legende, ale unor popoare, în traducerea unor specialiști români[10]. Se puteau citi, astfel, relatări captivante despre obiceiurile de nuntă la ruși, bulgari, englezi, greci, la zuluși, arabi, hotentoții africani, la indienii Americii de Nord, araucani, guatemalezi, la populațiile oceaniene.

Practicile sărbătorilor de iarnă la francezi, englezi, spanioli, englezi, suedezi, norvegieni, germani, italieni, elvețieni, ca și credințele și superstițiile populare la ruși, germani, italieni, francezi, sau date privind costumele populare tradiționale alc popoarelor europene, basme, legende, povestiri, snoave etc. inundă paginilc revistelor culturale românești, din această epocă.

Prezentarea acestor materiale etnografice nu decurgea din activitatea de cercetare propriu-zisă a etnografilor români, ci ele satisfăceau doar o nevoie publicistică, care nu apărea nici măcar motivată de vreo inițiativă de sistematizare a unor asemenea informații.

Diversitatea unor astfel de relatări probează, însă, interesul și preocupările oamenilor de cultură din țara noastră, receptivi la rezultatele investigațiilor etnografice din spațiul cultural, național, ca și al altor civilizații, fapt ce a impulsionat relansarea acțiunilor de introspecție etnografică și folcloristică românească.

Astfel că, începând cu cel de al șaptelea deceniu al secolului al XIX-Iea și până în primele decenii ale secolului al XX-lea, se poate constata o efervescență remarcabilă a cercetărilor etnografice și folclorice, care căpătau, din ce în ce mai mult un pronunțat caracter sistematic.

IV. Rolul Academiei Române în amplificarea cercetării etnografice naționale

In această perioadă, Academia Română stimulează cercetarea etnografică prin sprijinirea activității științifice a unor mari oameni de cultură ca: Bogdan Petriceicu Hasdeu, Vasile Alecsandri, Mihail Kogălniceanu, V.A. Urechia, Grigore D. Tocilescu, M. Gaster, P.S. Aurelian ș.a.

Academia Română, ca unică instituție cultural științifică, la nivel național, impulsionează cercetările în domeniul etnografiei, recomandând tematici noi de investigație în cadrul unor activități mai largi, cu caracter social.

[10] Dumitru Ghișe, Pompiliu Teodor, *Studiu introductiv la lucrarea Gheorghe Șincai, Învățătură firească spre surparea superstiției nărodului*, Editura Științifică, București, 1964, p. 87

Secția de etnologie a *Societății Geografice Române,* înființată în anul 1875 a jucat un rol de prim ordin în orientarea investigațiilor etnografice. Organizată după modelul secțiilor din cadrul *Societăților Geografice Europene,* aceasta își propunea să observe moravurile și datinile, traiul și portul poporului nostru din punct de vedere științific[11].

În cadrul *Societății geografice române* se prezintă diverse comunicări de etnografie românească și, de multe ori, conferințe pe tematică etnografică ale unor călători români pe diferite continente.

Aici conferențiază Basil C. Assan, primul român care între anii 1897-98 întreprinde o călătorie în jurul lumii, traversând: Turcia, Egiptul, India, Malaezia, China, Japonia, America, la fel și Sever Pleniceanu care vizitase regiunile tongoloze din Africa, sau Albert C. Ghika, călător în Maroc, în aceeași perioadă etc. *Societatea Geografică Română* primea numeroase materiale etnografice din partea unor călători români călători prin lume. Unul dintre aceștia, Iuliu Popper, trimite relatări în scris, cu privire la călătoria întreprinsă în anul 1887 în sudul continentului latino-american, conținând date prețioase despre viața populației băștinașe.

Academia Română continuă să îndrume direct cercetarea etnografică și folclorică în spațiul romanesc, direcție fundamentală în politica cultural științifică a acestei instituții. Aici B.P. Hasdeu își elaborează celebrele sale chestionare, dintre care *Chestionarul de obiceiuri juridice* datat 1877 și cel intitulat *Programa pentru adunarea datelor privitoare la limba română* datat 1884, care pe lângă întrebări de ordin lingvistic, cuprind numeroase trimiteri la cultura populară[12].

În concepția marelui savant, așa cum rezultă din chestionarul său juridic, cultura populară era privită în întreaga complexitate, în timp ce obștea sătească, locuința țărănească, obiectele din dotarea acesteia sunt localizate și explicate în contextul general al modului de viată țărănesc, în speță al colectivității studiate. El urmărea fenomenele de cultură în conexiune cu relațiile de proprietate, descifrându-le originea și configurându-le evoluția în timp.

Un mare merit al lui B.P. Hasdeu este acela de a fi concentrat atenția etnografilor asupra necesității adoptării metodei invesigației directe de teren, savantul subliniind, aidoma lui George Barițiu, necesitatea stringentă de a se culege mărturii autentice „din gura poporului"[13].

George Barițiu, publicase în anul 1862 un chestionar, în vederea culegerii de informații etnografice cu privire la locuința țărănească, portul popular tradițional, medicina populară și folclorul din Transilvania.

Spre deosebire de acesta, B.P. Hașdeu dovedește o exigență remarcabilă față de autenticitatea dovezilor etnografice, subliniind rolul verificării informației obținute prin intermediul câtorva informatori, și insistând ca aceștia să fie diferențiați după categoriile sociale, vârste și sex. Potrivit acestei metode riguroase, savantul reușește nu numai să suscite un mare interes în rândul intelectualilor vremii, pentru cultura tradițională românească,ci și să obțină răspunsuri, cu o certă valoare științifică, la chestionarele sale, conturând definitoriu caracteristicile culturii noastre populare. El disociază creația populară anonimă de cea de autor, cultă, dar care, printr-o circulație largă, capătă popularitate, fiind în pericol de a se releva cercetătorului drept creație autentică tradițională. Prin aceasta, marele învățat român reușește să prefigureze specificul creației folclorice autentice, subliniind rolul spontaneității în creația

[11] Alexandru Bistriținanu, *Teorie și inspirație folclorică la predecesorii lui V. Alecsandri*, Editura Minerva, București, 1977, p. 91
[12] Dumitru Murărașu, *op.cit.*, p. 51
[13] Dumitru Ghișe, Pompiliu Teodor, *op. cit.*, p. 93

folclorică poetico-muzical națională, la fel și coordonatele în care trebuie înțeleasă și receptată creația anonimă[14].

Contribuțiile etnografice ale lui B.P. Hasdeu s-au materializat și în celebrul *Etymologicum Magnum Romaniae*, primul dicționar etimologic din cultura română, în care numeroși termeni sunt însoțiți de ample incursiuni în domeniul vieții materiale a poporului nostru, după cum în lucrarea *Istoria critică a românilor,* găsim nenumărate capitole și paragrafe de etnografie și civilizație populară, ca disciplină înțeleasă separat de acelea care abordează problematica folclorului. Hasdeu este autorul primelor cursuri universitare de etnografie, tipărite parțial în *Columna lui Traian*: *Origini ale viticulturii la români sau originile păstoriei la români, ale agriculturii.*

Cercetarea etnografică în țara noastră este impulsionată, în această perioadă, și prin temele anunțate în vederea premierii. Academia lansează o largă tematică cuprinzând: igiena țăranului român, locuinta, încălțămintea, îmbrăcamintea, alimentația, obiceiurile familiale (nașterea, nunta și înmormântarea la români), obiceiurile calendaristice, credințele populare, și, spre sfârșitul secolului al XIX-lea, industria casnică la români, cromatica populară, superstițiile poporului român etc. În paralel, multe subiecte aveau conținut strict folcloric[15].

Ne aflăm în perioada unor acumulări sistematice de materiale etnografice și folclorice, de mare amploare, predominant descriptive. Astfel, ne confruntăm cu o adevărată avalanșă de lucrări cu o tematică extrem de variată.

Printre problemele cu caracter etnografic care au stat în atenția cărturarilor români ai epocii sunt și acelea legate de etnografia medicală, etnobotanică și etnozoologie.

Interesant este faptul că preocupări de ordin etnografic se manifestă și în rândul oamenilor de știință aparținând altor domenii, cum ar fi: agronomia, economia, învățământul etc. Astfel, savantul Ion Ionescu de la Brad, în monografiile dedicate unor localități ca: Putna, Dorohoi sau Mehedinți oferă soluții originale privind dezvoltarea agriculturii la nivel național, concomitent cu menționarea a numeroase izvoare etnografice, în timp ce economistul P.S. Aurelian, pe baza unor investigații directe de teren, elaborează studii de specialitate referitor la practicarea unor ocupații tradiționale.

Cunoscutul istoric român V.A. Urechia, participant la diferite congrese internaționale pe probleme de etnografie, a contribuit la înființarea societății etnografice din capitala Franței sprijinind activ cercetarea etnografică în cadrul Academiei Române.

B.P. Haşdeu înțelegea etnografia ca ″studiul vieții intime, morale și materiale a fiecărui popor în parte și a diferitelor popoare în comparațiune unele cu altele..." El sublinia astfel caracterul unitar al vieții materiale și spirituale, precum si rolul trăsăturilor specifice în caracterizarea culturii unui popor, și a elementelor reprezentative comune din cultura popoarelor, a căror definire poate rezulta în urma unor studii cu caracter comparativ, idei ce fundamentează cercetarea etnologiei moderne.

Etnografia a devenit, nu numai o sursă de cunoaștere a trecutului cultural și a modului de viață al popoarelor, ci și o sursă de inspirație pentru domeniul creației culte, astăzi ea fiind considerată o fântână de informație și de inspirație.

[14] Alexandru Bistriţianu, *op. cit.*, p.118
[15] Ion Vlăduțiu, *op.cit.*, p. 126

Concluzii

Explozia informațională, ca rezultat iminent al dezvoltării fără precedent a științelor, a avut drept consecințe obiective declanșarea unui proces de specializare în interiorul științei etnografice, zonele de contact ale etnografiei cu domeniul altor științe înrudite, punându-le în valoare, cu deosebire, în abordarea unor probleme ce țin de originea culturii popoarelor, cum este cazul antropologiei în procesul de etnogeneză, în care relațiile tangente cu arheologia, lingvistica și istoria sunt evidente, similar cu geografia, în cazul investigării circulației bunurilor de cultură etc.

Savanți din multe țări ca: Rusia, Polonia, Bulgaria, Cehia, inclusiv din România, prin termenul de etnografie nu subînțeleg exclusiv etapele primare ale investigației etnografice; observația, descrierea, si culegerea materialelor de teren, ci și analiza și sinteza. Aceștia pleacă de la premiza că cercetarea etnografică nu presupune limitarea la etapa de descriere a faptelor și fenomenelor, ci avansează în faza superioară, de analiză a acestora, care se finalizează implicit sub forma sintezei.

Etnografia poate să opereze în trei direcții: geografică, dacă se urmărește integrarea cunoștințelor privitoare la grupele vecine; istorică, dacă se urmărește reconstituirea trecutului uneia sau al mai multor populații; sistematică, dacă un anume tip de tehnică, obicei sau instituție se izolează pentru a i se da o atenție particulară. În toate cazurile, etnologia cuprinde etnografia ca demers preliminar.

Fenomenul obiectiv de transmitere a valorilor tradiționale de la o generație la alta, dar și de înnoire a zestrei moștenite, în procesul perpetuu de acomodare a omului la noi condiții de viață, mereu schimbătoare, impune adaptarea, în același ritm, a mijloacelor și metodelor specifice demersului etnografic la realitățile contemporane observate și descrise în interdependența lor sincretică cu valorile clasice de cultură si viată materială.

BIBLIOGRAPHY

BISTRIȚIANU, Alexandru. *Teorie și inspirație folclorică la predecesorii lui V. Alecsandri*, Editura Minerva, București, 1977

GHIȘE, Dumitru, TEODOR, Pompiliu. *Studiu introductiv la lucrarea Gheorghe Șincai, Învățătură firească spre surparea superstiției nărodului*, Editura Științifică, București, 1964

MARIN, Dinuța. *Popas în opera lui Nicolae Iorga*, Editura Printech, București, 2009

MICA, Alexandru. *Prelegeri de etnologie și etnografie românească*, Editura Romcor, București, 1996

MURĂRAȘU, Dumitru. *Istoria literaturii române*, Editura Cartea Românească, București, 1946

VLĂDUȚIU, Ion. *Etnografie românească. Istorie. Cultură materială. Obiceiuri.* Editura Științifică, București, 1973

DUILIU ZAMFIRESCU- TITU MAIORESCU, THE EPISTOLARY GENRE

Roxana Florina Căprescu (Nicuț)

PhD Student, University of Pitești

Abstract: A set of epistolary texts can be studied from several points of view. This study addresses the verbal interactions between Duiliu Zamfirescu and Titu Maiorescu in terms of the disciple-mentor relationship, in the process of forming the artistic personality of the novelist. There have been also followed the marks of the two aspects of the principle of cooperation (collaboration and conflict), important in revealing the inner profile of the respective personalities.

Keywords: to communicate, epistolary, message, mentor, style

1. Statutul estetic al textului epistolar

Timp de mai multe secole, până la apariția mass-mediei, cu variantele ei digitalizate, epistola, ca tip de text, a asigurat statornicia comunicării la distanță.

Istoria îndelungată a genului consemnează în Evul Mediu alcătuirea unor manuale pentru cei care alcătuiau sau dictau scrisori, *ars dictaminis* (Milică, Morcov, 2016, p. 1). Colecțiile de scrisori au devenit importante, pentru că, în cazul în care aparțineau unor personalități marcante (artiști, oameni de știință, politicieni), reprezentau adevărate documente, atât despre realitatea descrisă, cât și despre atitudinea, viziunea, modul de a gândi și de a acționa al personalității respective (Ibidem).

Începând cu secolul al XVIII-lea, au apărut și în cultura română multe manuale epistolare, fie păstrate în manuscris, fie publicate. I. Oancea consemnează din *Catalogul manuscriselor românești,* editat de Gabriel Ștrempel, 7 astfel de manuscrise (Oancea 1988, p. 81-82). Primul care publică o astfel de lucrare este Dimitrie Eustatievici Brașoveanul (în 1792). În secolul următor (1840) sunt publicate două epistolare de către V. Urzescu și C. Donescu (cf. Milică, Morcov, 2016, p. 8).

Despre conținutul semantic variat al textelor epistolare s-a teoretizat mult și s-au propus inventare extinse. Astfel, scriind despre epistolarele din antichitate, Carol Poster, într-un studiu intitulat *A Conversation Halved. Epistolary Theory in Greco-Roman Antiquity*, trece în revistă 41 de componente semantice, de tipul: de laudă, de blam, de îndemn, de recomandare, de mulțumire, de amiciție, de solicitare, de amenințare, de avertizare, de căință, de reproș etc. (cf. Ibidem, p. 3). Se constată însă că acestea sunt, în esență, acte de vorbire și că numărul lor poate fi considerabil extins. De exemplu, nu sunt trecute actele de vorbire mai complexe, de tipul: de (auto)edificare, de confesiune, de persuasiune (formarea unei convingeri), de disuasiune (destructurarea unei convingeri) și multe altele, așa cum se vede din consultarea ghidurilor de specialitate (Ganz, Frachon, 1999).

Despre valoarea estetică a textului epistolar, și nu numai despre aceasta, de ocupă o știință mai nouă, epistolografia, care, în cazul textelor realizate de un artist, trebuie să scoată în evidență argumentele pe care se bazează evaluarea.

Deși diversitatea textelor epistolare este foarte mare, se pot delimita, într-o primă fază, două tipuri: cele artistice, scrise îngrijit, premeditat, ca opere de artă, și cele spontane, preocupate în special de transmiterea mesajului într-o formă indirectă, neînfrumusețată, în care dimensiunea literarității este lăsată în planul secund.

Primul tip de epistole (de exemplu scrisorile lui Vasile Alexandri către Ion Ghica) prezintă de regulă, valori ce pot fi corelate cu opera artistică a autorului respectiv.

Cele create în mod spontan, care se concentrează pe conținutul semantic al actului de vorbire și se sustrag într-o mai mică sau mai mare măsură tentației imaginarului, pun în locul acestuia elemente din realitate, cărora, la lectură, ca în obiectogie, li se conferă, deseori, valoare de simbol.

În perioada în care s-au elaborat scrisorile valoroase din literatura română (Vasile Alecsandri, Ion Ghica, Mihail Kogălniceanu, Alexandru Odobescu, Titu Maiorescu, Duiliu Zamfirescu, Ion Luca Caragiale, Paul Zarifopol...), în critica românească erau în dispută cele două teorii despre fundamentele artei în general și ale literaturii în special: artă pentru artă și artă cu tendință. A rămas celebră în epocă și a avut consecințe importante după aceea, polemica Maiorescu–Gherea. Direcțiile tradiționaliste (semănătoriste, poporaniste) foarte bine reprezentate, se încadrau în curentul național, în timp ce curentele moderniste (parnasianismul, în mai mică măsură, simbolismul, avangarda) se încadrau în direcția trasată de Titu Maiorescu și, ulterior, de Eugen Lovinescu.

În acest context se înțelege că mesajul textului epistolar are o tendință asumată și nu una disimulată, ca în textele literare valoroase. Intenționalitatea nu exclude sensibilizarea, dar nici nu cade în ficțiune. Esența lui ține de spontaneitatea gândirii, de forța de digresiune. Valoarea lui artistică nu este dată de forța de sensibilizare a autorilor, de crearea unui univers fictiv. Este, cum subliniază Eugen Simion, „o ficțiune a nonficțiunii" (Simion, 2021, p. XXXII).Ține în primul rând de conceptul de *expresivitate involuntară*, instituit în critica literară românească încă din 1977 și dezvoltat apoi de teoreticianul Eugen Negrici (cf. Negrici, 2017). Interpretat prin complexul de stimuli ai expresivității, „textul grăiește *sponte sua*" (Ibidem, p. 17). Adoptând o astfel de metodă de interpretare „ne va fi ușor să aducem din zona semnificațiior latente în zona expresivității (...) texte destinate inițial unor cu totul alte funcții" (Ibidem, p. 19).

Cu o astfel de înțelegere și având în față și experimentul romanelor epistolare, un angrenaj complex al unor texte epistolare poate fi imaginat ca un roman, în care locutorul (expeditorul) și alocutorul (destinatarul) sunt personaje. Pentru cei din epocă ce au cunoscut protagoniștii ca ființe reale, granița dintre cele două lumi poate fi trecută mai greu, dar, în timp, ele trăiesc, din punctul de vedere al narațiunilor instituite, ca simple instanțe ale unor puncte de vedere.

Recursul la interpretarea textului epistolar prin marcajele expresivității literare este cerut și de „înclinația inteligenței critice de a fi excesiv de labilă, gata de a dovedi un lucru și, cu ușurință, contrariul lui" (Ibidem, p. 85). În fața paradoxului critic, interpretarea unor texte prin expresivitatea lor involuntară, funcționează ca o morală a recuperării (cf. Ibidem).

2. Receptarea corespondenței cu Titu Maiorescu

Textele epistolare ale lui Duiliu Zamfirescu, se găsesc în situația de a fi receptate/ evaluate diferit de criticii notorii ai epocii. Aceste evaluări sunt postume (Duiliu Zamfirescu murise în 1922), survenind după ce Emanoil Bucuța a publicat volumul *Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori (1884 – 1913),* la Fundația pentru Literatură și Artă, București, 1937. Acestea fuseseră publicate anterior în *Revista fundațiilor regale* în perioada 1 iunie, 1935 – 1 iulie, 1936.

Mult mai târziu, Al. Săndulescu publică *Duiliu Zanfirescu. Scrisori inedite* (Editura Academiei Române, București, 1967). Ediția bibliofilă realizată de Academia Română (*Duiliu Zamfirescu Opere, II, Integrala corespondenței. A -M (Academia Română – Titu Maiorescu*, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2021). Aceasta din urmă este îngrijită de Ioan și Georgeta Adam, cu studiu introductiv de acad. Eugen Simion.

Imediat după publicarea scrisorilor lui Duiliu Zamfirescu în *Revista Fundațiilor Regale*, Șerban Cioculescu subliniază valoarea deosebită a acestor texte epistolare, atât din punctul de vedere al cunoașterii portretului interior al autorului *Vieții la țară*, cât și al valorii artistice în sine. Acesta editase mai înainte, în 1935, *Corespondența dintre I.L. Caragiale și Paul Zarifopol*, fiind astfel familiarizat cu problemele pe care le ridică editarea și interpretarea textelor epistolare.

În studiul *O față nouă a lui Duiliu Zamfirescu*, apărut în *Revista Fundațiilor Regale* imediat după publicarea în aceeași revistă a scrisorilor zamfiresciene, criticul pune sub semnul întrebării valoarea sa de poet și chiar de romancier și subliniază că „izbutește în scrisorile sale să dea expresia totală a personalității sale" (Cioculescu, 1976, p. 270). Cu experiența pe care o avea în analiza textelor epistolare, afirmă că „Ne aflăm, fără îndoială, înaintea celei mai prețioase corespondențe din câte dispune literatura noastră" (Ibidem). În raport cu celelalte opere, aceasta este „prima realizare de sine, desăvârșită a lui Duiliu Zamfirescu" (cf. și Simion, 2021, V).

Analiza operei integrale din perspectiva scrisorilor pe care o face criticul conduce la adevărul că această relație de circa douăzeci de ani dintre discipopul Duiliu Zamfirescu și magistrul Titu Maiorescu este, în realitate, școala literară pe care a parcurs-o Duiliu Zamfirescu.

A plecat de la *Literatorul* lui Alexandru Macedonski, poate pentru că nu i-a convenit *Cursul de analiză critică. Poema Levante și Calavryta*, în care poetul simbolist, sub paravanul unor laude formale, prin care, probabil, voia să-l fidelizeze de revistă, îi făcuse multe critici de substanță, în concordanță, este adevărat, cu valoarea mediocră a textului. Cum aflăm din scrisori, supărarea cea mare a lui Duiliu Zamfirescu față de promotorul simbolismului românesc se datora faptului că îi modifica textele poetice fără să-i ceară încuviințarea. Trecerea la *Convorbiri literare*, unde *spiritus rector* era Titu Maiorescu, a însemnat asumarea tânărului scriitor a posturii de discipol față de acesta. În ciuda funcțiilor înalte și a multor activități politice, juridice și culturale, Titu Maiorescu a acceptat rolul de magistru pe care și l-a îndeplinit cu conștinciozitate, cu atât mai mult cu cât, prin calitatea sa, discipolul părea unul de excepție, fiind considerat printre junimiștii cei mai valoroși din etapa bucureșteană a Junimii și a *Convorbirilor literare,* unde și-a publicat majoritatea operelor.

Așa cum se vede din scrisori, Titu Maiorescu citea cu regularitate poeziile, nuvelele și romanele lui Duiliu Zamfirescu. Făcea observații și explicații pe text și cerea să fie făcute schimbări, pe care, de multe ori (nu întotdeauna) discipolul le opera, făcându-și temele, rescriind textele în funcție de obiecțiile criticului.

George Călinescu a scris despre scrisorile lui Duiliu Zamfirescu în anul apariției lor în volum, în 1937, adoptând titlul volumului editat de Emanoil Bucuța (*Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori (1884 – 1913).* Pentru a le încadra în contextul general al operei, a descris caracterul mediocru al poeziei, pe care-l găsește și în romanul *Anna,* care nu se ridica valoric la nivelul primelor romane. Apoi îl caracterizează pe autor ca om, subliniind „opinia grandioasă" despre sine și agresivitatea critică permanentă (Călinescu, 1976, p. 284). Sub acest ultim aspect îl pune, respectând proporțiile, sub semnul geniului malițios al lui Voltaire (Ibidem, p. 286) : „despre contimporanii lui cu reputație, părerile sunt invidioase, răutăcioase și uneori chiar

stupide" (Ibidem, p. 285). De remarcat că George Călinescu evaluase la superlativ stilul epistolar al lui Alexandru Odobescu.

Deși autoritatea lui George Călinescu părea că a pus definitiv pecetea pe receptarea textelor epistolare zamfiresciene, critica ulterioară reface grila de lectură la nivelul cel mai înalt, uneori chiar în opoziție cu cea a celorlalte opere.

Astfel, Eugen Lovinescu, critic temperat și reținut în a face laude entuziasmante, în studiul *Titu Maiorescu și posteritatea lui critică*, din 1943, arată că discipolul lui Maiorescu este „cel mai important epistolier al nostru (...) ne aflăm în fața unui monument de sensibilitate și de expresie artistică" (cf. Simion, 2021, VI).

Mai târziu, criticul Al. Săndulescu, cel care a editat în 1967, *Duiliu Zanfirescu. Scrisori inedite*, scrie în anul 1969 studiul *Corespondența literară și opiniile estetice,* care începe cu o judecată de valoare fermă: „Cea mai durabilă și cea mai actuală operă a lui Duiliu Zamfirescu este corespondența lui literară. Nicăieri nu s-a exprimat autorul mai original, mai spontan și mai viu" (Săndulescu, 1976, p. 293). De aici se deduce un efect compensator: epistolele lui Duiliu Zamfirescu sunt cu mult peste valoarea romanelor sale: legea mutației valorilor estetice, în urma acumlării altor valori care au modificat sensibilitatea lectorilor în domeniul prozei (valoarea mediocră a poeziei nu intră în discuție, ea fiind receptată ca atare chiar în epocă), a făcut ca textele romanelor să intre în desuetudine, în schimb, spontaneitatea, inventivitatea scrisorilor se înscriu în dimensiunile perene ale sensibilității umane.

Neutralizarea celor două poziții opuse (Lovinescu – Călinescu) în valorizarea textelor epistolare zamfiresciene a fost efectuată de Eugen Simion, care se întreabă care din cele două poziții, reprezentate de critici notorii este valabilă (cine are dreptate?) și evocă două direcții de înțelegere. În primul rând, orice operă literară are o deschidere înspre receptare și poate fi revalorificată sau reinterpretată de criticii ulteriori. Criticul se întreabă, de asemenea, dacă pentru acest gen literar de frontieră există și alte criterii prin care se poate constata valoarea (cf. Simion, 2021, p. XII).

Aceste criterii derivă din caracterul involuntar al actului artistic, ce a fost deseori subliniat de critici. Astfel, Alexandru Ștefănescu subliniază: „Epistolierul nu se gândea să facă literatură trimițând scrisori. El era tentat mai degrabă să comenteze pe marginea ei, să-și destăinuie experiența, să formuleze aprecieri (...). Așa se naște excelentul jurnal de creație" (Săndulescu, 1967, p. 294).

Eugen Lovinescu arată că acest gen literar nu presupune în primul rând un efort de înfrumusețare/ stilizare: „Arta epistolară nu constă într-un efort, ci în capacitatea de a produce involuntar (cf. Simion, 2021, p. XI).

Acest lucru este subliniat și în vremea noastră de acad. Eugen Simion, care înscrie textele epistolare în sfera expresivității involuntare, „scrise nu pentru a face în chip explicit literatură și nici pentru a fi publicate pentru a aduce autorilor recunoaștere literară" (Simion, 2021, p. VI).

3. Marcarea expresivității involuntare în corespondența lui Duiliu Zamfirescu

Expresivitatea involuntară, definită, așa cum s-a văzut, de către Eugen Simion ca o ficțiune a nonficțiunii, presupune anumite disponibilități conversaționale ale autorului, dar și acte de vorbire în mare parte specifice.

Într-un roman epistolar, autorul trebuie să aibă, în primul rând, ce să comunice și apoi, dorința/ nevoia/ plăcerea de a comunica; trebuie să aibă puterea de a conserva relația de comunicare, atât prin calitatea mesajului cât și prin intuirea zonelor de interes ale destinatarului; un volum de cunoștințe bogat la care să se raporteze permanent și spontan, în funcție de situația de comunicare.

Menținerea poziției de discipol (deferența continuă, disponibilitatea de a se supune arbitrajului exercitat de magistru; modestia, edificarea propriei personalități).

Se întâlnește, de asemenea, în scrisori, și deterioratea poziției de discipol prin afirmarea unor poziții escamotate până atunci.

Structura romanului epistolar polarizat între Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu presupune un număr inegal de scrisori: s-au păstrat de la primul un număr impresionant de 192 de texte, în timp ce de la Titu Maiorescu rămas numai 43. Disproporția se datorește grijii deosebite pe care discipolul o avea față de scrisorile maioresciene: *Știți că eu păstrez scrisorile, ba, câteodată, când mi-e dor de D-tră, le și recitesc* (II, p. 486).

Textele trebuie abordate, printre multe altele, sub următoarele aspecte: expresivitatea fragmentară, compexitatea digresiunilor și devenirea personalității.

3.1. Expresivitatea fragmentară caracterizează textele epistolare, întrucât ele, la frontiera literaturii, marginale, n-au fost scrise, așa cum s-a văzut, ca opere de artă, ci au avut o destinație complexă, cu mesaje diverse: politic, diplomatic, artistic, familiar, literar.

Eugen Negrici arată că, la astfel de texte cu destinație eterogenă, „vom descoperi posibilități de semnificare la anumite elemente aparținând textului și foarte rar textului în ansamblu" (Negrici, 2017, p. 31). Aceasta este ceea ce se poate numi expresivitate fragmentară.

Segmentele non-expresive se poziționează în planul secundar, ca instrumente prin care sunt vehiculate pasajele cu efecte artistice, așa încât acestea din urmă își exercită efectul și asupra celorlalte.

Arta este pentru tânărul scriitor și diplomat un catharsis, o modalitate de evadare într-un spațiu al libertății existențiale. Viața politică pare un coșmar (*mă apucă scârba cetind pachetul de ziare ce sosește din țară* – II, p. 259), iar arta este locul ideal de evadare: *Scăparea e la artă, la lumea trecută (...) frumosul, în diferitele lui manifestări, iar fantazia personală (...) se aprinde cum vrea și pentru ce-i place* (II, p. 259).

Descrierea Veneției, în fond o chemare adresată magistrului, o face în primul rând metapoetic, prin comentarea operei lui Hyppolite Taine, *Voyage en Italie* (1864), dar mai ales prin efectul pe care peisajele îl aveau asupra personalității proprii: *la mine, înrâurirea colorilor, a linielor arhitectonice, a canalurilor, s-a preschimbat în liniște, în câteva crâmpeiuri de idei senine, în niște arcuri lungi ca de curcubeu, sub care treceam ca fiind parcă altul și uitându-mă eu la mine ca la un arhanghel* (II, p. 256).

Abordările sunt deseori esențializate prin elementele reprezentative ale elanului vital: *A înnebunit natura. Curge seva în vinele arborilor și a florilor, cu o putere de viață extraordinară* (II, p. 265). Ca o trăsătură a epocii (a se vedea pestelurile lui Vasile Alecsandri și ale lui George Coșbuc), peisajul este dinamizat prin prezența umanului, în ipostaze simbolice: *Marea se desfășoară la orizont pe sub bolta seninului ca o lungă iluzie de câmpie și ici, aproape de nisip, se joacă cu sutele de copii ce râd valului pitulați și aplecați ca niște boboci de gâscă. E viață și s-a isprăvit* (Ibidem). În mintea scriitorului nu contează atât verbalizarea impresiilor, cât participarea, risipirea sentimentală în natură: *e destul un cadru înviorat de soare ca să mă schimbe cu totul și să-mi coloreze gîndurile* (Ibidem).

Aceste exerciții nu ajung la crearea unor topografii extinse, ci sunt pregătiri care, prin cumulul lor, vor conduce la frumoasele empatii naturiste pe care le va crea romancierul în primele sale romane. Ele funcționează, în același timp, ca adevărate pauze ce întrerup și relaxează relația de comunicare dintre cei doi, tot așa cum, în structurile narative, enclavele opresc și potențează progresia sintaxei narative.

3.2. Complexitatea digresiunilor caracterizează stilul epistolar în general, iar pe cel al lui Duiliu Zamfirescu, în special, apropiindu-l astfel de verbalismul lui Alexandru Odobescu din scrisorile acestuia, dar mai ales din celebrul său *Pseudo-cynegeticos*.

Prin specificul lor, ele nu au în componență un nivel conotativ, nu pot fi delimitate ca texte literare, frumoase, în sine. Expresivitatea lor constă în diversitatea în care se combină, în opozițiile pe care le angajează, în dinamismul și spontaneitatea autorului.

Ca om de spirit, autorul se plasează de cele mai multe ori deasupra lor și o astfel de poziționare creează un spațiu al ironiei: *Dacă n-aș fi copil al veacului ăstuia, șiret și cu o mulțime de prejudecăți și dacă d-voastră n-ați fi Ministrul de ieri și poate de mâine, v-aș spune curat și simplu*... (II, p. 258). Dar și gestul umil generează ironii: *Ce ți-e cu omul prost! Îmi vine și mie să râd pentru gogomănească scrisoare ce v-am adresat* (II, p. 341).

Sub aspect tematic nu au o structură omogenă, ele se referă, frecvent, la viața politică și diplomatică (scrisorile 31, 32, 36, 40, 41, 45, 52, 53, 56, 57...); altele se încadrează la faptul divers (82, 83, 84, 85...) și la viața de familie (44, 50, 65, 66...).

Scrisorile ce conțin digresiuni referitoare la literatură și la operele de artă sunt foarte importante, întrucât în ele se observă că Duiliu Zamfirescu avea o cultură artistică (literară, muzicală, în domeniul picturii și al arhitecturii), care îi permitea să angajeze o comunicare la cel mai înalt nivel cu magistrul său, Titu Maiorescu.

Astfel de segmente de comentarii se găsesc în multe scrisori: 17 (*Postumele* lui Stecchetti, *Dialogurile* lui Leopardi, *Odele barbare* ale lui Carducci); 20 (Dostoievski, Bourget, Gibbon); 21 (Tintoretto, Veronese, Tizziano); 22 (Bourget, Tolstoi, Dostoievski); 35 (Flaubert, Shakespeare, Goethe, E. A. Poe, Stendhal, Al. Dumas, Balzac)...

Analiza digresiunilor teoretice din scrisori nu este în măsură să redea universul estetic în întregimea lui. Este important ca tip de argumentație în comunicare, relevând ușurința cu care scriitorul își manifesta competențele teoretice.

Pentru o viziune de ansamblu a dimensiunilor de ansamblu trebuie analizată întreaga lui publicistică (Duiliu Zamfirescu, *Opere, V*, Editura Minerva, București, 1982), ce conține cronici teatrale, muzicale, la galeriile de pictură, dar și studii mai ample, cum ar fi cele două despre Leon (Lev) Tolstoi. Acesta din urmă nu scrisese în acord cu narodnicismul rus și era admirat și urmat de Duiliu Zamfirescu, un adversar al poporanismului de la noi.

Publicistica zamfiresciană conține și modele de digresiuni (discuții libere), cu o tematică diversificată. Erau acele 24 de tablete de sâmbătă sau duminică, numite *De las palabras* și mai târziu, *Palabras.*

Analizând toate aceste texte, universul estetic a fost relevat mai ales în domeniul artei cuvântului, de către Ioan Adam, în lucrarea din anul 2001, intitulată *Oglinda și modelele. Ideologia literară a lui Duiliu Zamfirescu.*

3.3. Devenirea personalității scriitorului poate fi urmărită încă de la primele publicații semnificative, în textele epistolare, care reprezintă școala literară a autorului, nu atât sub aspectul ideologic, cât, mai ales, sub cel al creației.

Întâlnirea cu Maiorescu se produsese încă din martie 1883, la una dintre întîlnirile Junimii, la care Duiliu Zamfirescu venise în urma despărțirii de *Sburătorul* lui Alexandru Macedonski.

Relația discipol-magistru se stabilește un an mai tîrziu (prima scrisoare datează din august, 1884). Între timp, scriitorul publicase primul volum de poezii și nuvele (*Fără titlu*), prima poezie (*Iarna*) în *Convorbiri literare*, un roman mediocru, *În fața vieții*. Venise la Junimea pe treapta cea mai de jos, cu un cumul mare de critici drastice (Al. Macedonski, C.

Dobrogeanu-Gherea şi L. Olănescu-Ascanio). Se înţelege mai greu disponibilitatea cu care spiritus-rector de la Junimea, Titu Maiorescu, îşi asumă postura de magistru, monitorizându-i creaţiile. Cunoscuse, cu siguranţă, activitatea lui publicistică (Duiliu Zamfirescu publicase în revistele vremii, până la acea dată, un număr de circa 60 de articole, care, editate astăzi, trec de 300 de pagini). Dedusese, din toate acestea, vasta lui cultură şi, de asemenea, îi intuise sensibilitatea.

Titu Maiorescu făcuse toate acestea, corectându-i toate textele trimise pentru supervizare, în aşteptarea capodoperei, care, până în final, n-a venit. Pentru că, faţă de aproape toate poeziile, avea, cum a avut toţi contemporanii, o părere proastă, iar faţă de romane a avut întotdeauna o părere moderată. Duiliu Zamfirescu i-a reproşat, în scrisori, maestrului, această lipsă de entuziasm în a-i aprecia romanele: *Văd că D-Voastră vă place V.la Ţ. Cu măsură* (II, p. 422); *D-Voastră aveţi aerul de a nu găsi în romanele şi novelele mele decât pe gentilul poet de acum 25 de ani* (II, p. 585).

El însuşi considera că romanele sale sunt: capodopere: *Domnul acesta binevoise a declara că eram cel mai mare romanţier al României, opiniune pe care o împărtăşesc deplin: e aşa de uşor să fii cel mai mare când eşti singur* (II, p. 543).

Adevărul este că în anul 1894, când *Convorbirile literare* începuseră să publice *Viaţa la ţară*, în literatura română nu exista decât romanul *Dan* al lui Al.Vlahuţă, apărut în volum în acelaşi an (cf . Regneală, 1987, p. 20). *Ciocoii vechi şi noi* (N. Filimon, 1863) şi *Don Juanii de Bucureşti* din 1865, al lui Radu Ionescu. (În 1902, Slavici publicase prima parte a romanului *Din bătrâni* pentru care primeşte premiul Academiei, la concurenţă cu romanul *În război* al lui Duiliu Zamfirescu, spre indignarea acestuia).

În interacţiunile verbale, pentru menţinerea relaţiei, ambii interlocutori caută să respecte principiul cooperării, aşa încât să se evite intrarea comunicării în faza de conflict. Efortul este distribuit egal în cazul în care cei doi se află relativ la acelaşi nivel al statutului socio-profesional sau politic. Relaţia discipol-magistru, cum este cea dintre Duiliu Zamfirescu şi Titu Maiorescu, este însă una inegală. Poate în domeniul diplomaţiei şi al experienţei italiene Duiliu Zamfirescu avea un ascendent de care s-a folosit în dese rânduri mentorul Junimii.

Se cunosc trei faze mai importante în traiectoria acestei comunicări: faza de obedienţă cvasi-absolută, cea de echilibru, în care discipolul îndrăzneşe să-şi argumenteze opiniile contrare şi faza care conduce la conflict, în care scriitorul se apără şi dă dovadă de multă fermitate, cu adevărate crize de personalitate.

Prima fază ţine 5 ani, până la scrisoarea 23 (octombrie, 1889), când apar diferenţele de opinie în privinţa nuvelei *O făclie de Paşte* de I.L. Caragiale. Titu Maiorescu semnala: *Nu-ţi place novela lui Caragiale. Mie îmi place foarte mult* (II, p. 285). Mai înainte, când magistrul îşi exprimase criticile la nuvela sa *Alessio*, autorul dădea primele semne, mascate laudativ, de ieşire de sub tutelă, sub autoritatea esteticii, pe care o proclamă ca o chestiune de gust: *Dar supărarea d-vs este de rasă divină! Estetica! (...) dar vă rog să credeţi că estetica este foarte adesea o formulă personală a înţelegerei frumosului* (II, p. 271).

A doua fază ţine până la scrisoarea 94 (martie, 1896), când scriitorul, după plecarea lui Iacob Negruzzi de la redacţia *Convorbirilor*, critică revista, pe care intenţionează s-o părăsească, apărând în colegiul de redacţie al unei reviste noi, *Literatura şi arta română*, finanţată de Olănescu-Ascanio. *De fapt, noi nu lucrăm să dărâmăm Convorbirile*, consemna scriitorul, într-o scrisoare către acesta din urmă (cf, II, p. 922)

Răspunsul la supărarea lui Maiorescu este ferm: *Cred însă că de aproape 11 ani (...), de când mă supun la toate criticile fără vorbă, am dobândit dreptul de a spune ceea ce cred. (...) mai bine o lămurire crudă, decât o tăcere dulceagă* (II, p. 437).

Schimbul de scrisori continuă și discipolul vrea să-și recupereze poziția, lăudându-și magistrul la apariția *Discursurilor parlamentare*, mai ales în latura lingvistică, latura sensibilă a lui Maiorescu: *Frumusețea limbei românești apare covârșitoare, iar forma literară e atât de desăvârșită, încât devine impersonală* (II, p. 446). Laudele reparatorii mai apar de-a lungul corespondenței: *vă fac concesii, atât fiindcă vă iubesc, cât și fiindcă vă cred singurul român, în litertură, pe care îl fură frumosul* (II, p. 471). Precum Vergiliu, în raporturile lui cu Dante, îl consideră *il mio buon duce* (...), *fiind ascendentul acesta moral asupra unui om ca mine* (II, p. 489).

Cu toate acestea, în dese rânduri, constată indiferența criticului: *Se pare că o umbră de nor s-a lăsat peste noi în vremurile din urmă* (II, p. 457); *mă muncește gândul că ați plecat nemulțumit de mine* (II, p. 473); *două rânduri de lămurire m-ar găsi gata să mă pocăiesc de orice greșeală* (II, 479); *Vă scriu așa de repede ca să mă reabilitez, după mutra histerică ce am făcut-o* (II, p. 483).

Căințele sunt totuși fără efect, întrucât discipolul, atunci când are ocazia, în scrisori, îi critică intransigent pe Slavici (*a plăsmuit ființe himerice, false* – II, p. 475; *literatura lui novelistică e falsă* -II, p. 548), pe Caragiale (*mă pune într-o supă cu Slavici și Caragiale. Eu n-am nimic comun cu acești domni* – Ibidem), dar și literatura populară (*cristalul falsificator al poeziei populare* – II, p. 548).

Nu mai pare un discipol ascultător, când, referitor la romanul *Lydda*, criticul îi ceruse fiindcă îl credea o operă mediocră, să-i acorde mai puțină atenție. Luându-se după anumiți critici obedienți, autorul îl credea capodoperă și cere: *V-aș ruga, deocamdată să nu schimbați nimic (,,,) toate curiozitățile mele să rămână cum sunt* (II, p. 487). Astfel de indicații ferme, date lui Maiorescu, în măsură să destabilizeze relația dintre ei sunt frecvente*: trebuie să rămână a lui și să nu o schimbe pentru hatârul nimănui* (II, p. 579). De altfel, conflictul este declarat tot în legătură cu romanul *Lydda*, mai târziu, de către scriitor, pentru care tutela magistrului devenise constrângătoare: *E curios cum noi ne înțelegem în fond asupra tuturor impresielor literare și cum în formă, adesea, ne despărțim* (II, p. 579).

Faza acută a conflictului (discursul de recepție al scriitorului la Academia Română, intitulat *Poporanismul în literatură* și răspunsul lui Maiorescu) s-a derulat ireversibil, în ciuda faptului că ambii au încercat o prevenire a lui, cunoscând textele. Discipolul a operat o parte din modificările cerute de critic, dar și așa acesta și-a dat seama că textul rămas îi contrazice întreaga concepție despre literatura română de până atunci. Nu au lipsit replicile dure: *dacă nu reveniți asupra hotărârii luate, nu voi rosti discursul anul acesta* (II, p. 597); *vă rog să ștergeți sfârșitul din răspunsul D-Voaste, care nu mi se pare admisibil într-un discurs ce mi se adresează mie, personal, în public* (...), *lecție în fața a 100 de persoane* (II, p. 598). Dar lucrurile s-au produs și comunicarea s-a întrerupt vreme de 2 ani, după care a fost reluată sporadic, pe teme diplomatice.

BIBLIOGRAPHY

Adam, I., *Oglinda și modelele. Ideologia literară a lui Duiliu Zamfirescu*, București, Editura, Grammar, 2001.

Bucuța, Em., *Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori (1884 – 1913),* București, Casa Școalele, 1937.

Călinescu, G., *Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori (1884 – 1913)*, în *Duiliu Zamfirescu interpretat de...*, București, Editura Eminescu, 1976.

Cioculescu, Ș., *O față nouă a lui Duiliu Zamfirescu*, în *Duiliu Zamfirescu interpretat de...*, București, Editura Eminescu, 1976.

Ganz, A., Frachon, M-C., Ganz, M., *Dites-le en français! Ghid al actelor de vorbire*, București, Editura Corint, 1999.

Milică, I., Morcov, G-I., *Scrisul epistolar românesc: o perspectivă cultural retorică (I)*, în *Diacronia*, nr. 3, 2016.

Negrici, E., *Expresivitatea involuntară*, Craiova, Editura Cartea Românească, 2017.

Oancea, I., *Istoria stilisticii românești*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1988.

Poster, C., *A Conversation Halved. Epistolary Theory in Greco-Roman Antiquity*, Poster, C, Mitchell, L., (eds.), The University of South Carolina Press, 2007.

Regneală, M., (Editor), *Poetica romanului românesc*, București, Editura Eminescu, 1987.

Săndulescu, Al., (Editor), *Duiliu Zanfirescu. Scrisori inedite, București,* Editura Academiei Române, 1967.

Săndulescu, Al., *Corespondența literară și opiniile estetice*, în *Duiliu Zamfirescu interpretat de...*, București, Editura Eminescu, 1976.

Simion, E., *Studiu introductiv*, în *Opere, II, Integrala corespondenței*, București, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2017.

Zamfirescu, D., *Opere, V*, București, Editura Minerva, 1982

Zamfirescu, D., *Opere, II, Integrala corespondenței*, București, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2017.

THE LYRICS OF PANAIT CERNA UNDER THE INFLUENCE OF POPULAR POETRY

Valentina-Luminița Tanasaciuc (Carp)

PhD Student, ,,Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: Under the samanatorism influence, Panait Cerna takes over in his poetry various popular motifs. The idealization of the Romanian peasant's life, the vivacity of the images, but also the richness and variety of the folkloric elements highlight the fact that the poet knew the popular poetry. Cerna's "songs" approach folk songs and testify to the poet's love for the charm and harmony of the sounds of Romanian speech. Parallel to the preoccupation of emphasizing the folkloric motifs in his own poetry, such as the motif of light, eagle, moon, night, etc. The poet restores characters from Romanian folklore especially during the period when Cerna was far from the country, the poetic universe being dominated the feeling of uprooting.

Keywords: motif, Panait Cerna, folklore, popular poetry

Despre Panait Cerna s-a spus că este un epigon al lui Eminescu, deși Lucian Predescu considera că poezia sa este "o slabă reminiscență a curentului eminescian".[1] Analistul considera că prin forma sa poezia cerniană apare ca reacție, fiind expresia optimismului declarat. Cerna este optimist prin faptul că reacționează împotriva răului, necazului și de ceea, consideră că prin speranța lăuntrică în viață, toate nenorocirile pot fi înlăturate. Reacționismul său îl scoate din sfera influenței eminesciene și totodată, îl poziționează în rândurile poeților de valoare. Chiar dacă o concepție asupra vieții dominată de încredere în viitor și în oameni o întâlnim și la Vasile Alecsandri, autor care este un optimist prin definiție, în cazul lui Cerna credința sa în bine capătă valențe reactive: poetul crede că poate combate răul, suferința. Tocmai această exprimare poetică îl face pe Cerna original.

"Artiştii sunt lebede prea fericite dacă au apucat să-şi cânte simfonia cea mare înainte de a fi atinşi de vârful coasei. Mulţi, plini de talent, se sting înainte de a fi dat tot ceea ce ar fi putut da. Poetul sau artistul este în cea mai favorabilă dispoziţie creatoare. Omul suferă, se distruge, dar arta câştigă opere remarcabile şi apoi vine răsplata tuturor necazurilor: uitarea."[2]

Panait Cerna a avut, în persoana lui profesorului Mihail Dragomirescu, un admirator entuziast care, cu fiecare ocazie a subliniat valoarea scrierilor publicate de autor în „Semănătorul" şi a reuşit contrar multora să-l impună opiniei publice printr-o serie de articole care îi promovau opera apărută în „ Convorbiri literare".

Opera poetică cerniană are o valoare indiscutabilă pentru că depăşeşte particularul şi îmbrăţişează universalul, ajungând la o concepție nouă. Acesta este şi argumentul principal pentru care, lirica lui Cerna este considerată ca fiind deasupra a ceea ce se scria la interferențele

[1] Predescu, L., "Panait Cerna. Viața și opera lui"din colecția " Cunoștințe flositoare din lumea largă", Seria C, nr. 76, pag. 13

[2] Ionescu, T., „ Panait Cerna", articol publicat în revista " Universul literar, anul XLVI , nr. 22 din 25 mai 1930

celor două secole. Pentru că scriitorii vremii încercau o reanimare a literaturii, dar nimeni nu reușea să depășească tiparul eminiscian, Cerna se orientează către folclor ca izvor de inspiraţie atât tematic, cât şi artistic. Ca și în cazul lui Eminescu, poetul dobrogean constata la poezia populară trăsătura definitorie: capacitatea ei de a găsi expresia cea mai potrivită, mai simplă şi mai naturală, în a numi gândul sau în a numi sentimentul.

Așa cum reiese din poezia populară viața omului este o frământare veşnică. Și pentru tânărul poet dobrogean, viața circumscrisă unui ideal, găsește justificare tuturor suferinţelor şi lacrimilor, dacă se întrevede o speranţă. Viaţa este frumoasă, iar durerea dobândeşte sens prin nădejdea de la sfârşit, chiar dacă omul nu se mai poate bucura de roadele muncii, fericirea sau cel puţin o alinare a suferinţelor va fi rezervată urmaşilor. Aşadar, Cerna propune o concepţie admirabilă, optimistă şi adânc altruistă, cu atât mai meritoasă cu cât a apărut într-o atmosferă îmbâcsită încă de un pesimism şi de o melancolie care paralizase multă vreme lirica românească.

Poezia care rămâne peste timp trebuie să conţină un val de misticism şi o undă de filosofie, iar pe de altă parte „orice concepţie religioasă nu poate fi lipsită de poezie şi de meditare filozofică, iar orice cugetare filosofică trebuie să aibă un suflu de poezie şi o vibrare de credinţă religioasă" spunea Traian Ionescu în articolul publicat în Revista „Universul literar" nr.22, număr dedicat lui Panait Cerna. Despre o meditație profundă amintește poezia populară, dar și poezia cerniană.

Pe de altă parte, prezența motivelor populare este ceea ce caracterizează unele texte cerniene. Este adevărat că poetul dobrogean reușește o idilizare a vieții țăranilor, dar citindu-i poeziile nu se poate să nu se remarce fascinația deosebită, vivacitatea imaginilor poetice împrumutate din folclor.

De pildă, poezia „Primăvara", publicată în 1910, în "Convorbiri literare" , nr. 2, XLIV este "ca o pagină de basm în care ne suprinde cu bogația și varietatea elementelor folclorice."[3] Aici Cerna reușește să contureze portretul primăverii ca o zână cu "făptură de floare", cu obrajii trandafirii ca aurora ce poartă pe cap un văl de argint din "nori albi și subțirei". Sosește într-o caleașcă de aur. Poetul creează prin versuri imaginea personajelor din folclor construind prin antiteză chipul gingaș al zânei cu " brațul- voinicesc" ce strunește " roibii hrăniți cu jar".

"Cai de vânt, scăpați din mâna/ Cruntului Ghenar.(...)/Ferecați de caru-i de-aur /Vin, în pas zorit,/ Crivăț cel nebun și Faur / Cel neisprăvit."[4]

Creată în spirit popular, poezia "Amor" prezintă cum o fată e blestemată să se întâlnească cu Făt-Frumos. Scena întâlnirii este prezentată în stil eminescian, alert:

"Și, deodată, ea tresare,/ Fața ei răsfrânge foc / Un voinic în drum îi sare
Ș-o cuprinde de mijloc./ Mai de voie, mai cu sila,/ Ea-l urmează pe cărări
De-a lui calde aiurări / Biruită-i iar copila."[5]

Titluri precum "Cântec", " Cântec de noapte", " Floarea Oltului" sunt exemplificări de opere croite în versuri simple după procedeele poeziei populare. Acestea dau lirismului cernian un puternic caracter uman. Forma de dialog, interogația, repetiția folosite cu predilecție în aceste texte demonstrează că Cerna a fost un cunoscător al creației populare și un admirator declarat al farmecului și armoniei de sunete din graiul autentic românesc.

Aspirația omului spre înalt prin confruntarea cu energiile din natură care-l limitează este un proces ce se desfășoară repetitiv, în mod prestabilit, iar încercările poetului de a dezmorți

[3] Ungureanu, M. L, "Panait Cerna și creația lui", în vol. "Limbă și literatură", Societatea de Științe istorice și filologice, București 1955;pag. 295-301
[4] Cerna, Panait,"Primăvara"., pag. 151
[5] Cerna, Panait, "Amor", pag. 96

ideea prin imagini palpabile ce se transformă în anexe ale construcției demostrative ale textului poetic. Astfel, prin versuri de tipul „Subt stânca fulgerată de la limanul mării,/ Nu-i undă să nu știe cuvintele pierzării;/ Și numai aripi negre bat apele ce sună,/ Numai chemarea morții răsare din furtună…”[6] , autorul ilustrează lupta dintre filosoful și poetul care vrea să-și pună optimismul în slujba creației proprii.

Cum poezia populară este calificată ca o poezie a contrastelor în care ”vechi poeți anonimi cântau când suferința în doină, când amorul cu o delicatețe deseori surprinzătoare, când zâmbeau în strigături, când se avântau spre zări fantastice în cântecele bătrânești”[7] se poate observa că această opinie poate fi extinsă și în cazul poeziei ” Cântec” a lui Panait Cerna. Construită după modelul doinei, poezia cerniană include toate trăirile poetului legate de zbuciumul său interior: ”Ce-mi spui de vremea când plângeam/ În nopțile cu clar de lună(...)/ Mai bine cântă-mi de noroc/ suind voios în slavă”[8].

Setea de viaţă rămâne una din trăsăturile caracteristice ale liricii lui Cerna şi acestei dorinţe i-a închinat versuri străbătute de o exuberanţă cuceritoare. Nimic nu este mai sublim decât a putea fi alături de iubirea ce îţi înjumătăţeşte necazurile şi îţi dublează bucuriile. Se creează astfel o fericire completă, acea fericire de cele mai multe ori imposibil de atins, care prinde viaţă alături de fiinţa iubită, poetul exclamând:

“Tresaltă, suflete al meu, şi cântă!/ De-acuma nu te-i mai gândi la moarte,/ Căci azi, de Ea, nimic nu te desparte…/ C-un zâmbet, cu o vorbă spus-alene,/ Ea dete somn durerii pământeşti;/ A dat vieţii glasuri de sirene –/Umplu întreg pământul de poveşti…/ O! suflete al meu! Tresaltă, cântă!”[9]

Se poate remarca cu uşurinţă dramatismul din versurile autorului care reuşeşte să construiască imaginea unui avânt, uneori exagerat, după care multe suflete sunt în căutare fără epuizare. Acest dramatism îl face pe scriitor ca în compoziţia sa desăvârşirea să fie îmbinată cu sacralitatea actului de a iubi.

Dincolo de intenția de a reliefa motivele folclorice în poezia cerniană, cum ar fi motivul lunii, al pasării care cântă la geam, al morții care izbăvește prin acest studiu s-a încercat să se restabilească și concepția poetului privind raportul dintre literatura cultă și folclor. Luând în considerare dimensiunea temporală, se poate constata că Panait Cerna s-a apropiat mai mult de folclor, mai ales după plecarea sa din țară pentru studiile doctorale(1907-1913). Este perioada în care în poeziile lui Cerna este conturată lumea satului: ”La căsuța văruită/ Numai cetini legănate./ La căsuța văruită,/ Murgul din copite bate/ Și-mi răsare la fereastră/ Surioara Cosânzenei”[10].

Nelipsită din poezia populară este tema naturii și a comuniunii omului cu natura, teme ce se regăsesc și în imaginarul poetic al lui Panait Cerna.

Poetul se dovedește a fi un înflăcărat admirator al naturii țării sale și de aceea găsim în versurile sale înfrățirea cu aceasta. Simte natura cum tresaltă la fericirea sa: pasărea care cântă mai vesel ca niciodată, vântul care ”poartă din stâncă-n stâncă vorbele pline de uimire rostite de

[6] Cerna, P., ”Legenda unei stânci”., pag.34

[7] Sadoveanu, M. ” Poezia populară: discurs rostit la 9 iunie 1923 în şedinţă solemnă sub preşedinţia A.S.R. Principelui Moştenitor cu răspunsul D-lui G. Bogdan-Duică” consultat pe www.digibuc.ro http://digitool.bibmet.ro:1801/view/action/singleViewer.do?dvs=1638629256409~660&locale=en_US&VIEWER_URL=/view/action/singleViewer.do?&DELIVERY_RULE_ID=10&search_terms=poezia%20populara&adjacency=N&application=DIGITOOL-3&frameId=1&usePid1=true&usePid2=true la 4 decembrie2021

[8] Cerna, P., ”Cântec”., pag. 32

[9] Cerna, P.”Noapte de vară”. pag. 22

[10] Cerna, P.”Floarea Oltului ”. pag. 89

fericitul cântăreț al vieții și iubirii" . Devin părtași la simțirile și gândurile poetului Oltul "cu repezi valuri", Jiul, Prahova, Carpații. Autorul face cunoscut dorul și dragostea de viață codrilor și chiar unui ghiocel " ce-i iese pe coastă cu foi plăpânde".

Poezia "Triumf" prezintă tabloul muncii pe ogor. Este un cântec al poetului prin care acesta prezintă" victorioasa muncă în veci mântuitoare a țăranului care este vesel "că a izbutit să cheme o aurora nouă dintr-un pământ trudit" .

Că și în cazul lui poeziei populare, natura acompaniază suferința umană, suferința poetului: "Mi-o spun, șoptind și frunzele cununei/ Ce cu eternul chin m-am logodit!..."[11]

Continuarea se regăsește " În nopțile de mai senine/E atât de blândă- a lunei rază/Și totuși firea plânge de la sine/ Și trandafirii lăcrimează…"[12]

Pe de altă parte, cântecul naturii așa cum este ilustrat în versurile:

" Un imn de blândă primăvară/ Îi alina durerea vie"[13] devine instrument de ștergere a suferinței și de readucere a entuziasmului, a dorinței de viață.

Ca tip de poezie descriptivă, Cerna a abordat și pastelul, dar spre deosebire de creatorul acestui tip de operă lirică, el nu creează un tablou imagistic static, ci unul " însuflețit, plastic, gingaș, de cele mai multe ori plin de vioiciune idilică".

"În glas au aiurări de lră,/ Pe frunți – un răsărit de zori;/ La șipot, unde poposiră, / S-au adunat privighetori..." [14]

Că Panait Cerna și-a iubit țara și piesajele sale edenice se cunoaște, nu numai din corespondența sa din perioada studiilor în străinătate când de foarte multe ori și-a exprimat dorința de a rătăci prin codri, pe cărarile de munte, liber, dar chiar și din poezii unde întâlnim evocarea naturii:

"În apus e luptă-ncinsă/ Între noapte și lumină.../Ziua-ngenunchiază-nvinsă -/ Codrul, apele suspină.../ Umbre moi întinde ceața,/Pe când raze scad în zare:/ Steaguri lungi plecate-n fața/Unor oști biruitoare..." [15]

Poezia populară, una dintre cele mai frumoase, bogate și felurite podoabe a sufletului românesc a uimit lumea "prin frumusețile ei mișcătoare, prin avânturile îndrăznețe și prin tainicele și minunatele ei înțelesuri"[16] și totodată, ispirație și model pentru mulți din poeții culți.

Forma artistică a poeziilor cernine este o combinație fericită a diferitelor modalități de reflectare: sezorial, imaginativ, intitiv, simbolic, etc. unele dintre ele având un pattern de inspirație populară. Trăirile sufletești, temele și motivele sunt reflectate pentru eul poetic atât în procesul de concepție ideatic, dar și în procesul receptării de către lector. Opera poetică cerniană de inspirație populară se desăvârșește ca valoare numai prin subiectivitatea receptorului și doar trecând prin sfera emoționalului, imaginației și raționalului său.

Se poate consta că poezia populară a avut un rol determinant în educarea estetică a scriitorului dobrogean, în conturarea trăsăturilor poetice specifice ale textelor cerniene. Interesul manifestat de Cerna pentru poezia populară a avut la bază principiul conservării elementelor etnofolclorice, dar și cunoașterea realității istorice în baza acestora. În multe texte cerniene se

[11] Cerna,P. , "Torquato către Leonora", pag. 89
[12] Cerna,P., "Tristețea Leonorei ", pag. 122
[13]Cerna,P., "Trei sburătoare", pag. 24
[14]Cerna, P., "April", pag. 36
[15] Cerna, P. "Noapte de vară", pag. 46
[16] Xxx, Revista " Țara noastră. Foaie poporală a asociațiunii", Anul I, nr. 50,9 decembrie 1907, articolul "Poezia noastră poporală(doina)", pag.51, consultat pe http://dspace.bcucluj.ro/jspui/bitstream/123456789/9530/1/BCUCLUJ_FP_451581_1907_001_050.pdf la 4 decembrie 2021

regăsesc reflecţii asupra prozodiei versurilor în cheia celor folclorice (picior metric – horeu, rima împerecheată sau încrucişată etc.), a compoziţiei diferitelor specii folclorice. Se poate spune în cele din urmă, că redactările lui poetice nu sunt ”altceva decât continuarea principiilor de variere a creaţiilor folclorice”[17].

BIBLIOGRAPHY

1. Cerna, P. ”Floare și genune”, , Ed. pentru literatură, București, 1968;
2. Cerna, P. ”Poezii”, Ed. Minerva, București, 1981;
3. http://188.215.250.152/doc/biblioteca_eminescu_2019.pdf
4. https://ibn.idsi.md/vizualizare_articol/21288
5. Predescu, L., ”Panait Cerna. Viața și opera lui”din colecția ” Cunoștințe flositoare din lumea largă”, Seria C, nr. 76, pag. 13
6. Sadoveanu, M. ” Poezia populară: discurs rostit la 9 iunie 1923 în şedinţă solemnă sub preşedinţia A.S.R. Principelui Moştenitor cu răspunsul D-lui G. Bogdan-Duică” consultat pe www.digibuc.ro http://digitool.bibmet.ro:1801/view/action/singleViewer.do?dvs=1638629256409~660&locale=en_US&VIEWER_URL=/view/action/singleViewer.do?&DELIVERY_RULE_ID=10&search_terms=poezia%20populara&adjacency=N&application=DIGITOOL-3&frameId=1&usePid1=true&usePid2=true la 4 decembrie2021
7. Ungureanu, M. L, ”Panait Cerna și creația lui”, în vol. ”Limbă și literatură”, Societatea de Științe istorice și filologice, București 1955;pag. 295-301
8. Xxx, Revista ” Țara noastră. Foaie poporală a asociațiunii”, Anul I, nr. 50,9 decembrie 1907, articolul ”Poezia noastră poporală(doina)”, pag.51, consultat pe http://dspace.bcucluj.ro/jspui/bitstream/123456789/9530/1/BCUCLUJ_FP_451581_1907_001_050.pdf la 4 decembrie 2021

[17] Coceriu, M. ”Folclorul și literatura scrisă”, consultat pe https://ibn.idsi.md/vizualizare_articol/21288 la data de 4 decembrie 2021.

THE EPIC AND DRAMATIC APPROACH IN VALERIU ANANIA'S WORK

Gabriela Fendrihan (Buta)

PhD Student, UMFST Târgu Mureș

Abstract: Anania's books tell the essence of life. Valeriu Anania had a thrilling, dramatic life and God ordained him to play key roles, his writings being a song of reinforcement.
The moral, spiritual and intellectual profile crosses the path of passion. The master of word made a temple out of "precious stones". All the genres he approaches have a common subject: they always want to tell a story. All the words of Metropolitan Bartolomeu Anania remained as edifying, healing and luminous words. He always asserted with strength his own position and inner feelings. The stories that bring together the book „Memories of Apter the pilgrim", are framed in a certain literary canon. Apter the pilgrim, belongs to both the past and present times. He reproduces the story of world in a nuanced manner. Anania creates a didactical prose in which the figure of speech of suggestion plays an important role. He offers an incomparable landmark of fantastic prose to the Romanian literature, starting from the interpretation of historical events. Apter the pilgrim, is the angel of the history of the people chosen by the divinity.

Keywords: drama, history, fantasy, visions, spirituality, human entities, visionary witness.

Actualizându-și valențele de prozator, Valeriu Anania se dovedește a fi un remarcabil romancier, un fascinant nuvelist și un povestitor captivant. Autorul, așadar, își încununează intervențiile prin povestirea unor întâmplări savuroase și cutremurătoare în același timp.

Amintirile peregrinului apter, reunește doisprezece nuvele și povestiri care nu pot fi încadrate într-un anume canon literar. Întâlnim un narator care este și protagonist al evenimentelor prezentate. Pelerinul Apter aparține atât istoriei de odinioară, cât și celei prezente. El nu face decât să reproducă vag nuanțat o istorie a personajelor.

În prima povestire intitulată *Întâlnire la Vodița*, modelul literar al lui Valeriu Anania tratează tema îngerului-preot, oferind astfel chiar de la început cheia întregii cărți. Naratorul poartă un dialog cu călugărul Agaton în părțile Vodiței. Ne este înfățișată ființa călugărului sihastru: „ era un bărbat în puterea cuvântului, înalt cu părul negru, despicat pe creștet, ochii îi erau ca două piroane cu mărgăritare-n vârf.”[1]

Profilul preotului pare a-și trage seva din lecturile teologice ale scriitorului. În cazul personajului Agaton din povestire există o dublă taină: a preoției și a călugăriei. Cheia de lectură este oferită de această povestire prin susținerea discursului literar în care sunt introduse mici tratate de estetică.

În povestirea *Șarpele Tismanei*, naratorul își rememorează universul fabulos al copilăriei: „Eram doar o picătură în roua satului. Fiece suflet în parte va fi avut o dorință a lui. (...) Teiul lui Tache o coamă de foc, la numai trei prăștii de fereastra copilăriei mele; crenguțele de tei (...) le

[1] Valeriu Anania, *Amintirile peregrinului apter*, prefață de Mircea Muthu, Polirom, Iași, 2009, p. 27.

culegeam dintr-un copac foarte bătrân şi găunos, atârnat pe o coastă şi în a cărui scorbură sălăşluia, văzut doar noaptea, ca o flacără părelnică, Zmeul. Aşa credea toată lumea, aşa credeam şi eu, dar asta nu mă împiedica să mă culc vara pe prispă şi să ţin ochii deschişi până târziu, sub lună, pândind să ţâşnească din Teiul lui Tache o coamă de foc. Nu mi se arătase şi eram tot mai abătut."[2]

Universul propriei copilării părea desprins dintr-un basm. Identitatea peregrinului se contopeşte cu cea a lui Valeriu Anania. În povestire, căutarea obârşiei ne direcţionează spre depistarea poreclelor fără noimă, i.e. Mânălungă, Frângegât, Mutul, Cobrac, şi spre deslușirea semnificaţiei călușarilor. În obște, dansul călușarilor era moştenit din bătrâni, iar înaintea lor mergea vătavul care conducea jocul. Adevăratul căpitan era Mutul, dar el nu juca. Autorul se transpune într-un joc al măştilor. Teiul lui Tache era foşnitor printre stele. Şarpele îi răsărea de după tufe cu trupul alb care i se ridica puternic pe peretele vânăt, şi îşi proptea capul în văzduh. Naratorul redă dialogul avut cu un şarpe uriaş, încolăcit pe o creangă de alun. „Eşti diavolul! Cum să fiu? Cum ai crede că de şase sute de ani stă mănăstirea sub veghea unui demon care-şi ţine capul mai presus decât toate turlele."[3]

În povestirea *Pasărea Măiastră* peregrinului Apter îi apare turla mănăstirii Polovragi ipostaziată în Pasărea Măiastră. Naraţiunile din volumul Amintirile peregrinului Apter cuprind metope sub privirea unui scriitor convins că lumea e făcută din semne. În *Pasărea Măiastră* protagonistul este Zamolxe, surprins la hotarele dintre lumi aşa ca zeul Mitra, venit în Dacia cu legiunile romane. La Valeriu Anania *Pasărea Măiastră* reprezintă ascensiune, un simbol din negura trecutului. „Măiastră se ruga în tăcere, ca un clopot sub turla căruia se ţine iarmarocul. M-am rugat şi eu cu ea, preţ de un ceas, într-o sângerare de suflet."[4] Locaşul ei se află în curţile din munţii cărunţi unde aceasta nu îmbătrâneşte niciodată. La Valeriu Anania muntele şi Pasărea Măiastră deţin suprema spiritualizare. Legătura dintre creat şi necreat trimite la simbolul păsării-suflet a cărei natură este dual: suprema spiritualizare şi transcendenţa.[5] La Valeriu Anania, povestirile fabuloase asigură un univers credibil.

În povestirea *Cele patru Domniţe* asistăm la un dialog emoţionant al protagonistului cu Sfântul Ioan Botezătorul. În văzduhul icoanei, protagonistul atingea aripile Sfântului ca un semn de mulţumire. Imaginarul artistic nuanţează relaţia dintre narator şi icoana sfântului cu aripile mari pe spate. Peregrinul Apter e o fiinţă în căutarea propriei identităţi. El tânjeşte după aripile sfântului pe care şi le doreşte cu intensitate. Îşi recunoaşte înfrângerea pentru că nu are cu ce să lupte. Naratorul ţine să precizeze că o lumină pătrunzătoare la împresurat, când de pe zid s-a desprins Sfântul Ioan cu aripi cu tot.

Istorisirea *Tustreiul* descrie impactul vederii asupra auzului. Cuvântul spus este asimilat în bună măsură de vederea. Cunoscuta imagine a „celor trei" aşezaţi la masă şi cu potirul în mijloc, o regăsim în imaginea celor trei meşteri ce aşteptau în faţa bisericuţei. „Lumina poticnită între stâlpii pridvorului năvăli pe tot peretele şi-i aduse la vedere pe cei trei călători aşezaţi la masă cu toiegele lungi şi subţiri ca nişte trestii, în mâna stângă, cu semnul binecuvântării în cea dreaptă, cu aripile în odihnă, cu ochii izvorâtori de blândeţe."[6]

Relaţia protagonistului pelerin cu istoria este extrem de complexă. Naratorul călătoreşte prin spaţiu şi timp iar în unele cazuri acordă credit unor mărturii subiective, uşor fanteziste. Îşi

[2] *Ibidem*, p. 42-43.
[3] *Ibidem*, p. 47.
[4] Valeriu Anania, *De dincolo de ape*, prefaţă de Dan Mihăilescu, Editura Polirom, 2009, p. 246.
[5] Nicoleta Pălimaru, *Valeriu Anania, Opera literară*, Editura Limes, Renaşterea, Cluj-Napoca, 2011, p. 83.
[6] Valeriu Anania, *Tustreiul*, în *op. cit*., p. 251.

asumă sarcina de a evoca aspecte necunoscute, inedite ale unui destin colectiv. Naratorul o face de pe poziţiile unui singur martor al evenimentelor, considerându-se contemporan cu întregul trecut istoric. Personajele din naraţiunea sa sunt personalităţi instauratoare: călugărul Nicodim, Petru Vodă, Tudor Vladimirescu, Constantin Brâncoveanu şi Şerban Cantacuzino, iar evocările lor sunt prelungite până în prezent. Prozatorul Valeriu Anania se poziţionează de fiecare dată din postura unei judecăţi obiective. Acest adevăr rămâne o fabulaţie, o expresie a ficţiunii. Lumea pe care el o descrie are o forţă enormă care vine din pământ dar care nu se dezlănţuie în cutremure. Pentru Valeriu Anania obiectul memorialisticii este ficţiunea vieţii contemplative."[7]

În cuprinsul povestirii *Neodihnitele cumpeni* naratorul personaj realizează o evocare a Milicăi, sora sa cea bună şi aproape oarbă din naştere. „Milica în lupta mută şi dureroasă cu sentimentul inutilităţii, a luat ulciorul şi s-a îndreptat spre fântână să aducă apă proaspătă. (...) îşi cunoştea bine drumul. De data asta fusese altfel (...)n-a avut cum să observe că omul care fusese înaintea ei la fântână lăsase coada coferului rezemată în afară(...) copila s-a izbit de capătul ei. S-a întors la Vatra Luminoasă cu sentimentul că împărtăşeşte destinul comun al tuturor celor internaţi într-un aşezământ cu nume ironic."[8] Naratorul descrie în amănunt pregătirea ritualului orbirii când s-a decis să-şi ia vederea. Vorbele Milicăi, care se stinsese la vârsta de cincisprezece ani, îl avertizau : „Nu ai dreptul să-i fii altuia povară!"[9]

Mărturia peregrinului Apter este o reproducere din biografia personală a lui Valeriu Anania, evocată adeseori cu dramatism. Autorul atribuie propria sa experienţă protagonistului său, astfel că, nuvelele şi povestirile sunt o confesiune mascată a vocii auctoriale. Valeriu Anania se comunică pe sine prin intermediul peregrinului Apter. Volumul de faţă este o mărturie subtilă a amintirilor din acel deceniu. Prin dualitatea personalităţii autorului evocator, volumul depăşeşte expresia unei expuneri sterile a informaţiilor profesionale. Sandu Frunză spunea că „Valeriu Anania îşi păstoreşte gândurile pe câmpia roditoare a unei hermeneutici restaurative."[10]

În povestirea *Portretul* este prezent supranaturalul într-o instanţă necunoscută din punct de vedere al vocii naratorului. Ne punem întrebarea dacă în fond este vorba despre teologul Bartolomeu sau despre scriitorul Valeriu Anania. Observăm, aşadar. Că este vorba despre un pelerin prizonier între două lumi. Misterul menţine tensiunea de-a lungul naraţiunilor. Peregrinul narator este un intermediar angelic: „Părul roşu, purta o tunică lungă, de culoarea galbenă, un galben ca aurul fagurelui căpăcit, cu smalţuri albe de lumină lăuntrică."[11]

Povestirea *Albumiţa* surprinde simbolistica peregrinului înspre propriul rost existenţial. Din postura de alpinist, protagonistul escaladează vârful cel mai muntos. Albumiţa este o floare rară, se relevă a fi similară statutului solitar al peregrinului. Albumiţa, încolţeşte la altitudine mult prea joasă , improprie naturii sale. Ea rămâne un simbol al idealului intangibil.

Chiar dacă o parte din viaţa părintelui Anania era o bucurie imensă de a trăi, în multe perioade ale vieţii se simte sufocat de un cerc al morţii. Avea un test de trecut în lupta sa interioară de alegere între lumină şi întuneric. Chipul autorului pare să te invite în timp într-un gol în care suferinţa făcea parte din fiinţa ta. Era călător în timp, avea o forţă deplină. Uneori zicea că nu-şi mai înţelegea graiul, dar de fapt el îi vorbea sufletului. Pelerinul Apter este un personaj contemporan cu cititorul, un om umblat prin lume, istoric şi autentic în toate scrierile

[7] Lucian Vasile Bâgiu, *op. cit*., p. 197.
[8] Valeriu Anania, *Neodihnitele cumpeni*, în *op. cit*., p. 271.
[9] *Ibidem*, p. 275.
[10] Valeriu Anania, *Opera literară IX, Publicistica*, vol. 2, Editura Limes, Cluj-Napoca 2008, p. 376.
[11] Valeriu Anania, *Portret*, în *op. cit*., p. 302.

sale. Acest personaj biruie toate greutățile și se întărește prin puterea sa lăuntrică, armă pe care nimeni nu i-o poate distruge.

În *Hrisant și neliniștea trupului său*, sunt cuprinse două povestiri care se întregesc una pe cealaltă. Fiecare nuvelă se constituie din aventura la care participă protagoniștii. Hrisant e un egumen grec care a fost alungat din mănăstirea Hurezi. Comportamentul lui necuviincios atrage atenția. După moartea lui, o serie de evenimente stranii, sau respectiv tragice se petrec. Acestea nu vor fi curmate decât după dezgroparea cadavrului său, însoțită de dezlegarea blestemului, de care nu e străin peregrinul Apter. Imaginea lui Hrisant era cunoscută ca un amestec de treburi lumești, ospețe, și isprăvind cu dragostea.

Desfrâul său se întindea pe arii foarte întinse, în văzul tuturor. Îl iubeau mult văduvele, dar depravarea era săvârșită în locuri mai cu primejdie, cum este cazul frumoasei Platonida, al cărei portret se poate vedea și astăzi în galeria vestitelor starețe. Năstavnicul – cum i se spunea-se străduia să și-o apropie pe stareță. Aceasta avea grijă să nu fie niciodată singură cu el. Platonida a fost singura înfrângere a lui Hrisant, și s-a jurat să nu o ierte. Înțeleapta Platonida l-a blestemat : „ De mine și de neamul meu nu te vei atinge decât în mormânt și nici atunci.”[12] Hrisant a trăit așa cum a trăit, iar la urmă a fost îngropat sub scara bisericii, ca să calce pelerinii peste locul său de îngropare. Dumnezeu l-a smerit astfel după moarte, prin acest gest ștergându-i-se unul câte unul păcatele.

Povestirile peregrinului apter, s-au născut în tinerețile autorului, dar scrise la maturitate, îi oglindesc întreaga creație. Povestirile sunt o metaforă a dăinuirii. Prin aceasta, el „își găsește un corespondent de geniu: *Veacul de singurătate* a lui Marquez, un dat al unui veac de oameni pe care părintele i-a definit ca nemuritori.”[13]

Mișcarea dramatică se configurează abruptă și intensă. Dramaturgia lui Valeriu Anania are un nucleu germinativ de gândire. Luminează și exprimă un fond *autentic etnologic*.[14]

Mitul *Mioriței* este interpretat în datele lui realiste. *Meșterul Manole* se alcătuiește ca o dramă realist psihologică. *Hoțul de mărgăritare* este inspirat din parabola biblică a întoarcerii fiului risipitor, și este o operă compusă de autor în tinerețe. O altă categorie a geniului literar este teatrul poetico-istoric reliefat prin piesele *Steaua zimbrului și Greul pământului.* Drama poetică din folclor este ilustrată în *Du-te vreme, vino vreme*.

Miorița evocă în mod realist viața unui sat arhaic românesc. Moldan, eroul Mioriței, metamorfozează în taină permanență un moment aparent nefericit. Dragostea lui pentru Mioara este șansă oferită vieții de a se perpetua, o victorie asupra morții prin iubire. O lume asemănătoare o regăsim în celelalte piese. Dramaturgul inventează propria lui poveste. În *Steaua zimbrului* autorul reiterează mitul zimbrului, ca animal protector al moldovenilor. Pădurea prinde viață, este personificată, și comunică cu oamenii. În *Du-te vreme, vino vreme* se conturează chipul lui Juma de om, care guvernează trecerea timpului. În *Greul pământului*, pe lângă motivul acestui mit în ritualul Caloianului, mai sunt prezente personaje precum Muma, păstrătoare de veacuri a tradiției; este de asemenea prezent mitul Pământului, ca zeu primordial din care s-au născut românii. *Grelele Pământului*, urzesc echilibrul necesar între viață și moarte; mitul Cetății bătrâne este un fel de buric al lumii, care face relația dintre viața de aici și cea de dincolo. În *Miorița* ritualul cinstirii morților produce tragicul, pentru că ființa care nu s-a trăit pe sine plenar nu poate deveni muritoare. Pentru a transcende într-o altă lume trebuie să-ți fi consumat timpul

[12] Valeriu Anania, *Hrisant și neliniștea trupului său*, în *op. cit.,* p. 193.
[13] Valeriu Anania, în *op. cit*., *Referințe critice*, Miron Scorobete, *Un apter înaripat*, p. 328.
[14] Justin Ceuca, *Modernitate și etos în dramaturgia lui Valeriu Anania*, în „Steaua”, nr. 12, decembrie 2004, p. 21.

în viața aceasta. Natura arhaică a acestor locuri e susținută de caracterul lor păgân. Deși operă a unui teolog ortodox, piesa integrează o succesiune de elemente necreștine.

În *Greul Pământului morții* coboară în pământ și se urcă la cer. În *Meșterul Manole* zidirea de ființe vii la temelia construcțiilor reprezintă ceva barbar. Existența este trăită cu patimă, cu intensitate. Nu este exclus lirismul pentru exprimarea momentelor dramatice. Poezia pieselor este de asemenea păstrată. „Piesele încorporează dimensiuni ale modernului. Dramaturgul construiește prototipuri etnice sau existențiale ale lumii satului."[15]

În *Mioriţa* regăsim în pleiada de personaje pe fata îndrăgostită, sau Mireasa, Mioara, pe flăcăul mire, Moldan, pe adversarul lui în dragoste, Vrâncu și pe Lavru cel orgolios. În *Meșterul Manole*, personajele se definesc ca arhetipuri. Manole este Creatorul și Soțul, Simina întruchipează Soția, Mama. Manole cunoaște un puternic conflict interior, specific dramei psihologice. Conflictul are loc între Creator și Soț.

Componente de conflictul interior, de dramă psihologică întâlnim și la Dragoș și la Bogdan din *Steaua zimbrului*. Bogdan apare indecis, nehotărât când trebuie să-l atace pe Sas și să cucerească Moldova. Mușata, fiica lui Bogdan este pusă în postura de a-l accepta sau nu pe Sas, fiul lui Dragoș, ca soț și ofranda acestuia.

În *Greul Pământului* situația cea mai acută îl obligă pe Ioniță să aleagă între a fi sau a nu fi rege al Imperiului româno-bulgar, ceea ce însemna o schimbare în destinul său.

În *Meșterul Manole*, femeia îmbrăcată în negru reclamă umbra fiului ei furată de zidari și așezată la temelia unei clădiri. Piesa se concentrează pe iubire, moarte, sacrificiu și credință. Femeia este un personaj simbolic, reprezintă arhetipul jertfei. Femeia în dramaturgia lui Valeriu Anania dobândește semnificația unei iubiri ce îmbrățișează totul, viață și lumină.

Având drept sprijin mărturiile lui Bartolomeu Valeriu Anania, considerăm că textul său reprezentativ, care a fost citit și rescris în mijlocul unora dintre cei mai importanți membri ai Mișcării „Rugului Aprins," este poemul dramatic *Mioriţa*, cu o gestație lungă și o publicare îndelung amânată din cauza condiției sale de fost deținut politic. Istoria manuscrisului său oglindește destinul plin de turbulențe al creatorului său. Început în vara anului 1950, acest vast poem va fi definitivat într-o primă variantă în iulie 1953. O trăsătură originală a baladei este că dragostea Mioriței pentru păstor îi hărăzește darul profetic și o face năzdrăvană: motivul supraomului, care potențează de la început fluidul de spiritualitate și seninătate ce străbate acțiunea care nu mai este o simplă întâmplare oarbă, ci preștiință, pusă la cale de oameni. Dragostea îi exaltă sufletul, îi ascute simțirea și îi înnobilează.

Preotul sau o călugăriță, introduși chiar din actul I, ar fi un contrapunct al vrăjitoarei și al atmosferei de păgânism specific muntelui. Până la urmă, silită de familie, de surate și de viață, și ca o răzbunare pentru faptul că este bolnavă, jertfa se poate reduce la măritarea cu un altul. Numai așa își justifică ea însăși primirea gherdanului de la Vrâncu și-l ia de bărbat. Moldan însă nu o slăbește, ci o silește să se destăinuiască, află motivul, și o convinge că îndată ce se vor căsători în taină, primejdia va înceta, deoarece rivalul are să renunțe: el țintește fata, nu nevasta altuia. Situația acesta pune în valoare și se opune dramatic celeilalte realități, pe care spectatorul o cunoaște, și anume aceea că Vrâncu nu vrea fata, ci nevasta, numai ca să răpească odată cu turmele și văduva ucisului. Mioara, lăsându-se convinsă, face fără să vrea jocul ursitei, împotriva ea deja lupta.

Descrierea Mioarei ilustrează capacitatea poetică, descrie grația în cuvinte simple în spiritul gândirii populare și apelează la elemente din natură. Moldan o descrie pe Mioriţa: „Sprâncenele, umbrite curcubeie, / S-apleacă-n apa ochilor s-o beie. / I-i gura vad de pârâiaş cu

[15] *Ibidem*, p. 22.

salbe/ Ce-şi saltă râsul printre pietre albe./ Obrajii ei sunt pajişti cu aglici,/ Şi sânii borangicuri cu furnici. / Iar trupul ei, un lujer de răsură,/ Privirea ţi-o abate şi ţi-o fură./ Când merge ea toţi ochii-i sunt prieteni/ Şi-auzu-ascultă legănări de cetini."[16]

O altă întărire a dramaticului ar fi poate ca otrava să nu i-o dea lui Moldan personajul parazitar al Roiniței, ci Mama sau chiar Mioara – ca efect al blestemului și ultim efort al fatalității, al ursitei neînduplecate. Destinul este totuși biruit în final numai prin apoteoza morții eroului.

Moldan şi Mioara întrunesc toate calitățile fizice și sufletești. Lor li se opun, Roiniţa, fata care, deși îl iubește cu pasiune pe Moldan, e gata să-l otrăvească când află că se va căsători cu Mioara; Vrâncu cel sărac, zgârcit şi invidios, dornic să-l vadă umilit, chiar ucis pe Moldan, cel care îl salvase din ghearele unui urs, astfel dovedindu-i superioritatea virtuții curajului. Lavru, urzește planuri diabolice pentru a-i lua nevasta și turma lui Moldan. Băluşca, vrăjitoarea peţitoare, care știe să profite de patimile tinerilor storcându-i de bani, își găsește contraponderea în schimnicul la care apelează pentru sfat Mioara, când află că Lavru îl va ucide pe Moldan, dacă ea se va căsători cu cel din urmă.

În poemul dramatic avem, deopotrivă, durerea extremă a celor ce-l plâng pe Moldan: „Mioara sfâșiată, cu ochii pe Moldan, care-și dă duhul, ... izbucnește într-un plâns precumpănitor lăuntric"; dar și figura unei zeițe înțelepte, a Cătălinei ce hotărăște totul și care este în pragul unei izbucniri dureroase; „Fă-ți auzul rotogol, / zbiară oile-n ocol, / Dar nu zbiară după fân, / Ci strigă după stăpân."[17]

Balada este o rescriere a mitului arhaic. Versurile din *Miorița* sunt simple parafraze ale acestor bocete. „Printr-un prestigios joc dramatic s-ar lega pe loc nuntă – moarte - nemurire. S-ar putea renunță la moarte prin otravă, care aduce o lungire a motivului morții – Moldan este lovit de la început mortal, ceea ce îl scutește de a vorbi mult și lung și dă prilej corului să-i ia rolul și să-i pronunțe panegiricul. Miorița nu-i un poem de la o zi la alta și de la o săptămână la alta. Încă destul de tânăr, autorul ei se învecinește cu clasicul adevărat. Cât privește repertoriul, teatrul românesc a câștigat, cu *Miorița*, la întâlnirea ciobanilor cu universitarii, opera de valoare literară ce-i lipsea."[18]

Jelania Cătălinei, mama ciobănașului, la căpătâiul lui Moldan, primește sonorități de imn acatist închinat vieții celei veșnice: „Bucură- te cel ce mori / Cu vecia-n subțiori ! Bucură-te, rădăcină! / Care birui în lumină!/ Bucură-te, dulce fiu !/ Ți-aud inima bătând!"[19]

Valeriu Anania se dovedește a fi un bun cunoscător al descântecului mătrăgunei, preluat din folclor și prelucrat cu mijloace artistice. Personificarea mătrăgunei cu valențe magico-mitice, este indiciul unei credințe populare: „ Mătrăgună, Doamnă bună,/ Mă cunună în astă lună / Să mă porți pe cale-naltă! / Doamnă bună, doamnă mare/ Stăpână pe ursitoare / ... Doamnă bună, doamnă sură, Te cinstesc, te omenesc / Cu pâine și băutură..."[20] Mărgărita păstrează legea tăcerii când e provocată de Hurmuz să vorbească.

Autorul *Mioriței* stăpânește versul și limba, sporite de un talent desfășurat de la Cel de Sus. Anania se arată între-alte vremi „când pulberea stârnită de telegarii lui nu mai oprește ochii

[16] Valeriu Anania, *Miorița*, *Poem dramatic despre viață și moarte*, ediția a IV-a, cu o predoslovie de Tudor Arghezi, prefața de Liviu Petrescu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1999, p. 40.
[17] *Ibidem*, p. 199.
[18] *Miorița - istoria textului ca semn al destinului creatorului său*, studiu de prof.dr. Camelia Suruianu, http://vlad-mihai.blogspot.com/2012/06/bartolomeu-valeriu-anania-si-rugul.html.
[19] Valeriu Anania, *Miorița, poem dramatic despre viață și moarte*, ediția a IV-a, cu o predoslovie de Tudor Arghezi, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1999, p. 201.
[20] *Ibidem*, pp. 68 – 72.

să vadă. Că poetul rămâne incomod, e natural."[21] Valeriu Anania cântă în poemele lui bucuria și întristarea RTY*963,-+rustică, asprimi și gingășii, fapte necugetate. El aduce o notă absolut personală. Mioriţa este un poem al cunoașterii rădăcinilor existenței, o întâlnire cu poezia veșnică a vieții. Acțiunea dramatică este simplă și captivantă.

Viața și moartea apar ipostaziate în cuplul Moldan-Mioara. Jocul dublu al vieții și al morții este redat de formulele de alint. La Valeriu Anania, spre deosebire de alți autori, dezbaterea pe tema creației se realizează dintr-o perspectivă inedită, punând accentul pe implicațiile morale, într-o logică

strânsă a firelor care conduc la un anumit deznodământ. Misiunea autorului dramatic se înrudește cu cea a oratorului. În cazul lui Valeriu Anania acestea se completează și se armonizează reciproc.

Prin „omor" a început să se înțeleagă un simplu obicei de grup. În *Mioriţa* cuvântul își devine lui însuși metaforă printr-un proces dublu. Realul rămâne secret, chiar și când este exprimat în limbaj. Se creează un spațiu nou față de acela al realului, care funcționează pe cont propriu. *Mioriţa* nu poate fi mediată decât prin ceilalți, fiindcă nu se poate surprinde singură pe sine. Ceilalți alcătuiesc cadrul proiectului său fictiv. Începutul *Mioriţelor* este în sine dramatic și nu epic. Toate celelalte sunt înglobate în timpul *reprezentării dramatice*.[22] „*Omorul* mioritic devine o practică semantică."[23]

Sacrul în dramaturgia lui Valeriu Anania constituie un element indispensabil, cu atât mai mult cu cât se face mai remarcat în opera unui creator care vine din interiorul instituției bisericești, încărcat cu esența gândirii religioase. Mitologia și istoria i-au oferit motivul fundamenta pentru crearea acestor piese cu suflu religios.

Discursul literar al lui Valeriu Anania se constituie după o strategie prestabilită: naratorul reprezintă întotdeauna vocea auctorială a cărei prezență integratoare se resimte perseverent. În proză naratorul este martor și protagonist al istoriei narate.

Fondul operei literare este întotdeauna mitic, situat la întrepătrunderea cu fantasticul, realismul magic și istoricul. Timpul, memoria și uitarea sunt cămara sufletului. Viețuirea în profan este o etapă intermediară și efemeră întru reintegrarea în absolut.

Discursul lui urmărește relevarea valorilor primordiale, respectiv dialogul omului cu lumea. Întreaga lui operă este un topos spiritual, în care vocația se manifestă în profan.

BIBLIOGRAPHY

1. Anania, Valeriu, *De dincolo de ape,* prefață de Dan Mihăilescu, Editura Polirom, 2009
2. Anania, Valeriu, *Amintirile peregrinului apter*, prefață de Mircea Muthu, Polirom, Iași, 2009
3. Anania, Valeriu, *Mioriţa, poem dramatic despre viață și moarte*, ediția a IV-a, cu o predoslovie de Tudor Arghezi, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1999
4. Anania, Valeriu, *Opera literară IX,* Publicistica, vol. 2, Editura Limes, Cluj-Napoca 2008
5. Ceuca, Justin, *Modernitate și etos în dramaturgia lui Valeriu Anania*, în „Steaua", nr. 12, decembrie 2004

[21] *Ibidem*, p. 9.
[22] Ștefania Mincu, *Mioriţa – o hermeneutică ontologică,* Editura Pontica, Constanța, 2002, p. 207.
[23] *Ibidem*, p. 436.

6. Mincu, Ștefania, *Mioriţa – o hermeneutică ontologică*, Editura Pontica, Constanța, 2002

7. Pălimaru, Nicoleta, *Valeriu Anania, Opera literară*, Editura Limes, Renașterea, Cluj-Napoca, 2011

INFLUENCES OF CEREMONIAL LITERATURE. REPRESENTATIONS OF POWER

Mihaela Necula

PhD Student, "G. Călinescu" Institute of Literary History and Theory, Romanian Academy

Abstract: Old romanian literature is influenced by orthodox spirituality. Two dimensions of writing in medieval romanian literature are history and power. This paper proposes showing how the representations of power in all european known texts changed and influenced the imaginary of romanian culture and how ceremonial literature entered in romanian space.
It is important to analyse the place that Romanian ruler was occupying and to understand how this image was born in literature, what are the various texts who reconstruct this symbol dedicated to power. All ceremonies are dedicated to power. The king's two bodyes in Edmund Plowden's Reports, the Sicilian Constituion, medieval mentalities and primitive legal practice, Aristolian political tradition etc. help the representation of power.

Keywords: power, literature, ceremonial, king, two bodyes.

Dincolo de scopul său, literatura îndeplineşte - nu doar o funcţie sensibilizatoare în epoca veche românească, europeană, orientală sau occidentală - ci reuşeşte să însumeze caracteristici complexe ce operează cu radiografierea unei lumi oglindite prin mentalităţi aflate în preschimbare perpetuă şi un imaginar colectiv influenţat deopotrivă de spaţiul public-privat. Contextul literar al epocii medievale româneşti aduce cu sine reprezentări mentale ce declanşează impulsuri politice semnificative din punct de vedere al planului ceremonial, al comportamentelor şi atitudinilor consemnate artistic de-a lungul vremii.

Literatura românească în al său Ev Mediu este profund influenţată de spiritul bizantin şi spiritualitatea ortodoxistă, de adoptarea slavonei ca limbă aulică, într-un mediu în care predomina oralitatea mixtă. O dată cu apariţia formelor culturale se conturează imaginarul evului mediu românesc, din fragmente de text şi imagine ce propun ceremonial, iconografie, amvon, scheme narative şi naraţiuni cu figuri preluate din tradiţia creştină, ideoleme şi diferite corpusuri ce includ antropologia politicului şi reprezentări ale acestuia dinspre spaţiul public şi câmpul său social înspre un privat aşezat sub legea sa.

Două dintre dimensiunile cele mai importante ale scrisului din perioada medievală românească sunt puterea şi istoria, însă ambele ar trebui subtil corelate, întrucât fragmentele de text în sine, cât şi componenta lor ceremonială susţin gândirea politică a vremii. Imaginea medievală se construieşte cu ajutorul spaţiului şi timpului ce reflectă resorturi puternic ritualizate ale unei *matrice pe care se pot fixa, prin ceremonial şi prin memorarea istoriei, diferite forme şi structuri, precum şi substanţa imaginarului colectiv*[1].

Secolul al XVIII-lea prefigurează un timp al literaturii de transformare a identităţii naţionale, pusă pe seama contextului de hotar dintre două lumi distincte, aflate în ipostaza de a

[1] Laura Mesina, *Imaginarul medieval : forme şi teorii, Iaşi : Institutul European, 2015,* p. 78.

trasa - pe de-o parte spiritul european şi iluminist prin ale sale poeme eroice, romane cavalereşti, lirică a trubadurilor, dramaturgie medievală şi fabule; pe de altă parte suflul adus de cultura greacă prin fanarioţi. Astfel, sensibilitatea colectivă este prefigurată în acest tablou al scripturalului prin forme şi culori ale existenţei publice şi private, prin atitudini faţă de viaţa socială, iubire sau moarte, viaţă afectivă şi alte momente esenţiale în care *subminarea lentă a codului de valori tradiţionale* călăuzeşte viaţa oamenilor în momentele cele mai importante ale existenţei lor şi în care *disoluţia vechilor valori a fost însoţită de încorporarea altora noi*[2].

Imaginarul acestui veac se defineşte prin istoriografia literară şi ale sale teme literare şi ideologii ce se strecoară în literatură şi îl modelează pe sinele cultural până ce îl convinge să se reflecte într-o oglindă a latenţelor sociale. În cercetările de istoriografie românească, Ştefan Lemny, Alexandru Duţu şi Alexandru Florin-Platon reconstituie cu minuţiozitate imaginea lumii româneşti de la mijlocul secolului al XVIII-lea, prin personaje şi idei zugrăvite în raport cu istoriografia europeană.

Sunt spaţii, forme, influenţe, atitudini şi dimensiuni ale socialului colectiv şi sensibil din literatură ce amprentează istoria, cu *trăsături ale mentalităţilor, care funcţionează, dincolo de voinţa individuală, ca nişte coduri de potolire a naturii*[3] pe care D.H.Mazilu le studiase şi aşezase ca pe nişte instrumente de lucru pentru antropologia şi istoriografia literară românească. Pentru întregirea imaginii literaturii din veacului al XVIII-lea, ar fi de luat în seamă ideea unor tranziţii şi transcenderi ale spaţiului individual în momentul în care *socotelile timpului sunt neaşteptate...atitudinile anticipatoare şi cele anacronice se strecoară în cadrele aparent inviolabile ale epocilor…iar, pătrunderea Luminilor europene nu constituie numai un fenomen de contaminare şi circulaţie ideologico-literară, de influenţă, de adaptare şi remodelare, ci şi de adevărată osmoză şi cataliză spirituală*[4].

Tendinţa literară a preschimbării identităţii nu încetează să sugereze cu subtilitate rolul cărţii în cultura noastră, mai ales dacă a existat o deschidere înspre o sociologie a cărţii şi lecturii, precum şi un imaginar al lecturii. Despre integrarea scrisului, a cărţii în imaginar şi conceptul de heteropraxii , Alexandru Ofrim conturează câteva idei interesante, sprijinindu-şi demersul pe textele literaturii române vechi - cronici, hrisoave, predoslovii, hagiografii, cărţi populare, memorii ale călătorilor străini în Ţările Române şi scrieri religioase. Heteropraxiile au rolul de a evidenţia influenţele venite din spaţii culturale mai apropiate sau mai îndepărtate şi a observa modul în care devin constante antropologice în cultura tradiţională românească. Ele *sunt guvernate de structuri mentale care aparţin "duratei lungi". Este vorba de atitudini şi comportamente, credinţe şi obiceiuri ce alcătuiesc un ansamblu puternic ancorat în mentalitatea colectivă*[5].

Ceremonialul din literatura română veche se configurează printr-un *speculum* ce îsi răsfrânge structurile imaginare prin norme de natură politică, coduri ale etichetei de curte, canoane şi preocupări de tip ortodox. Diferitele manifestări ale puterii sunt vizibile în cele două registre, al laicului şi al religiosului, constând adeseori în ceremonialuri de consacrare a puterii sau de afirmare a portretului identitar. Se subînţelege că atenţia cade asupra puterii masculine şi a rolului pe care aceasta o deţine în spaţiul public, prin ritualuri precum încoronarea, mazilirea, soliia, execuţia, asediul etc.

[2] Ştefan Lemny, Sensibilitate şi istorie în secolul XVIII românesc, Iaşi: Polirom, 2017, p. 238.
[3] Ştefan Lemny, *op.cit*., p. 289.
[4] Ştefan Lemny, *op. cit*., p. 291.
[5] Alexandru Ofrim, *Cheia şi psaltirea. Imaginarul cărţii în cultura tradiţională românească*, Piteşti: Paralela 45, 2001, p. 40.

Principalele reprezentări sunt proiectate în imaginarul românesc prin secvenţe literare care certifică influenţa Bizanţului în organizarea şi administrarea vieţii. Sunt corespondenţe şi memorii ce dezvăluie arealul politic preluat de români, pareneze în care se exprimă modalitatea de a transmite puterea mai departe, coduri ceremoniale şi însemne ale domniei - coroana, sceptrul, crucea, spada, lancea, lanţul de aur purtat la gât, inelul, pocalul, costumul domnesc, tronul. Se întâlneşte ideea împăratului văzut ca un *uns al lui Dumnezeu* şi aceea a unui trecut exemplar prin figura întâiului descălecător, Traian, şi prin mitul princiar al vânătorii îmbinat cu acela al înfiinţării unei vetre de civilizaţie. Însă ritualul puterii urmează aceeaşi regulă, ţinând cont de faptul că aceasta se transmite prin instanţa divină la cea vasalică, printr-un ceremonial atestat de către Curte.

În aceeaşi manieră, cadrul ceremonial reflectă statutul spiritual al vieţii de la Curte. Sala Tronului reprezintă prin excelenţă spaţiul politic destinat primirii solilor sau al ţinerii judecăţii, iar Tronul este pretextul susţinerii unor scenarii precum încoronarea, înscăunarea, miruirea, toate aceste reprezentări ale mentalului colectiv bazându-se pe o imaginaţie care *proiectează o categorie ambivalentă şi greu de definit (...) imaginea. În sine, ea re-prezintă, interiorizează lumea, apoi o re-produce la nivel mental sau în baza unui suport material şi o transformă într-un discurs…*[6]

În iconografia românească, imaginea este cunoscută plecând în primul rând de la denumirea etimologică, ce provine din latină (*lat. imago)* şi îmbracă mai multe forme în sistemul deschis al imaginarului şi al algoritmului de simbolizare, integrează arhetipuri, mituri şi simboluri ce oglindesc manifestări ale puterii în medievalitatea de tip ortodox. Neconstruind eşafodaje de tip intelectiv, imaginile din literatură lasă loc analizei comportamentului individual şi de grup printr-o încărcătură emoţională, de factură expresivă, bazată pe asociaţii mnemotice.

Întreaga cultură europeană se caracterizează prin influenţe ce ţin de o ordine metafizică a imaginarului literar şi prin manifestări diferite ale lumii vizibile pe care nume prestigioase din epocă le notează şi analizează.

1. Reprezentările despre putere

Prin secolele VI –V Î.Hr., sunt realizate sumar primele comparaţii dintre această alcătuire a corpului şi cadrul politic. Astfel, scrierile a numeroşi autori greci din epoca clasică atestă apartenenţa la aceeaşi idee comună legată de organizarea gândirii despre lume şi univers în jurul unei singure entităţi – natura (*physis*). Neexistând vreo diferenţiere netă, umanul şi politicul se subscriu şi se aseamănă prin modalitatea de a fi cuprinse amândouă la unitatea *corpului.*

Această metaforă a *corpului politic* ar putea fi analizată atât în raport cu expresia unor epoci, ce par să fixeze adevărate repere identitare, cu ajutorul unor texte alcătuite de autori, cât şi înţelegând lumea înconjurătoare ca un spaţiu confruntat între influenţe ce survin pe de-o parte dinspre lumea catolică şi pe de altă parte, dinspre mediul răsăritean, în contextul cultural european.

Dintre ipostazele corpului în premodernitate, se cuvin a fi amintite două metafore din perioada Evului Mediu şi Renaştere, ambele surprinzând idei despre trupul subînţeles a fi parte a societăţii şi în care *corpul este un simbol total, evocând semnificaţiile cele mai diverse în cadrul unei culturi a cărei paradigmă o reflectă*[7].

Ceea ce ne atrage atenţia este că nu formele pe care această metaforă le îmbracă ar trebui urmărite, ci mai curând modalitatea exprimării ideologiei creştine despre corp şi a rolului de

[6] Laura Mesina, *op.cit*, p. 53.
[7] Alexandru-Florin Platon, *Corpul politic în cultura europeană, Bucureşti: Polirom, 2017,* p. 45.

oglindă, concepte ce îl asociază cu sufletul şi pe care textele creştine le oglindesc. În antropologia creştină, este cunoscut faptul că societatea şi Biserica instituţionalizată formează un întreg, aspect precizat în pasajele I din Corinteni, unde este menţionat că cei credincioşi se identifică cu trupul Mântuitorului.

Bineînţeles că au existat precedente ale metaforei corpului politic în cultura greco-romană, trupul fiind văzut ca o reprezentare în sine, a statului, o expresie mai mult despre viziunea asupra naturii ca întreg, caracterizată de armonie. Autori precum Antiphon, Gorgias, Tucidide, Democrit, Aristotel sau Platon subliniază importanţa unei ordini globale, armonia construindu-se pe baza analogiei omului văzut ca un microcosmos, alcătuit din componente creatoare ale unui echilibru universal. În plus, această idee se regăseşte şi în postulatul astrologic, concept din cultura vest-europeană întâlnit sub numele de melothesia zodiacală, dar şi într-un text al lui Lucius Aeneus Seneca, numit *De clementia*, adresat principelui Nero şi în care se evidenţiază necesitatea unei conduite morale între principe şi supuşi, văzuţi precum trupul şi sufletul, ce asigură echilibrul întregului corp, prin bunătate.

Transmiterea mai departe a acestei metafore a fost pusă pe baza unei interpretări aparte a istoriei, pe care Augustin o aşază sub semnul armoniei statului roman, dată de structura organică şi naturală a tuturor componentelor sale. Pentru a ilustra inadecvarea, autorul oferă exemplul fiinţei inverse, a corpului cu capul în jos, deşi susţine că echilibrul fiinţei lăuntrice este creat de pace. Atât în *Confesiunile* sale, cât şi în *De civitate dei* armonia cetăţii terestre *reiese din supunerea ei faţă de legea evoluţiei şi a schimbării, potrivit ciclurilor naturale*[8].

Pe de altă parte, comentariul lui Calcidius reliefează o altă structură a acestei metafore, înţeleleasă de data aceasta ca o figură tripartită, compusă din om, stat şi Cosmos, imagine a cărei premisă este aceea de a reflecta trupul uman sau microcosmosul prin universul extern sau macrocosmosul pentru a servi ca model ordinii ierarhice a statului.

Reprezentările despre putere se regăsesc în tratate literare menite a recupera spiritul carolingian şi tradiţia unui regnum ce încalcă ideologia de sacerdotium. Hugues de Fleury descrie puterea legitimă prin caracteristica regelui ce stăpâneşte statul precum capul în trup şi îi adresează lui Henric I, regele Angliei, tratatul *De regia potestate et sacerdotali dignitati.* Hugues de Saint-Victor elaborează un tratat de conduită preocupat de disciplina gesturilor, destinat ucenicilor ce trebuie să deprindă regulile noviciatului, numit *De institutione novitiorum.*

S-a spus că poate cea dintâi expunere despre această ideologie a puterii şi a sistematicii sociale, se regăseşte la Ioan din Salisbury, care în tratatul său din veacul al XII-lea intitulat *Polycraticus*, redă imaginea clară a unui regat ce se aseamănă cu un corp. Discursul său despre ¨lucrul public¨ relevă numeroase lecturi şi influenţe literare, căci *Principele, într-adevăr, deţine locul capului în lucrul public, fiind supus numai lui Dumnezeu şi celor care acţionează în locul lui pe pământ, deoarece şi în corpul omenesc capul este animat şi guvernat de suflet*[9].

În acelaşi spirit, Kantorowicz observa că în gândirea politică engleză ideea celor *două corpuri ale regelui* poate fi analizată plecând de la *Rapoartele lui Plowden*, scrieri ce subliniază unitatea regală şi caracteristicile superiorităţii corpului politic asupra celui natural, aşa cum reiese din afirmaţia: *Pentru că Regele are în el două Corpuri, adică un Corp natural şi un Corp politic. Corpul său natural (...) este un corp muritor (...) Dar Corpul său politic este un Corp care nu poate fi văzut sau mânuit, constând din societatea politică*[10].

[8] Alexandru-Florin Platon, *op.cit.*, p.102.
[9] Alexandru-Florin Platon, *op.cit.*, p. 106.
[10] Ernst H. Kantorowicz, *Cele două corpuri ale regelui,* Bucureşti : Polirom, 2014, p. 22.

Asociat cu doctrina christologică, conceptul regalităţii este dezvoltat de juriştii englezi în Anglia secolelor XII şi XIII, pornind de la premisa unui discurs în care *Biserica şi societatea creştină în general erau un <<corpus mysticum>> al cărui Cap este Christos*[11], urmând ca, mai apoi, ideile legate de monarhia absolută să fie actualizate si transferate din sfera teologică în cea statală, adaptând nevoile Bisericii terminologiei politice şi ceremonialului imperial. Cu acest scop, s-au păstrat şi medalioane ce-l înfăţişează pe rege pe tronul regal, începând cu perioada de după după rezoluţiile din mai 1642.

Viziunea clericului normand, ce elaborează încă de prin anii 1100 câteva tratate referitoare la *persona mixta,* evidenţiază deopotrivă figura episcopului şi a regelui, fiind cunoscut faptul că episcopul ales din rândul clerului se făcea util regelui, nu doar Bisericii, aspect reglementat în Anglia în concordatul din 1107.

Anonimul Normand se foloseşte de variate cunoştinţe din domeniul liturgic şi din cel de Drept Canonic şi redă ritualurile consacrării puterii în textele anonime intitulate *De consecratione pontificum et regum* şi *De romano pontifice*, în care accentul cade pe figura regelui, văzut ca o persona mixta¨ sau geminata¨.

Trecând peste accepţia Vechiului Testament, în care ungerea regilor prevesteşte sosirea adevăratului rege, a lui Hristos, în acord cu Noul Testament, ei devin *christomomētēs,* imaginea lui Dumnezeu. Emanaţia puterii se realizează ca o deificare prin graţie, întrucât regele dobândeşte caracter regal prin ungere şi consacrare, nu prin natură. Exponente ale teoriei christocentrice a regalităţii, ideile acestui autor anonim reunesc idei politice ale unui timp în care, făcând apel la spusele Sfântului Augustin, funcţia este cea care îi conferă puterea regelui: *nu persoana regală trebuia onorată, ci puterea regală; nu mediocritatea personală a regelui, ci caracterul său sublim*[12].

Triumful gândirii juridice şi instalarea dreptului roman întăresc ideea de regalitate întemeiată pe lege şi putere absolută. Imaginea christocentrică se dizolvă treptat, pe măsură ce maximele din dreptul roman sunt aplicate cu consecvenţă ca noţiuni juridice. Cel care realizează distincţia de persoană publică – persoană privată a principelui rămâne Ioan din Salisbury, autor al scrierii datate în 1159 sub titlul *Polycratus.*

Ideea imperială pe teritoriu englez din epoca bractoniană trasează un unghi important pentru evoluţia gândirii politice, când se deduce şi desprinde din *lex regia* nu doar informaţia că regele se afla sub lege, ci mai cu seamă se întrevede în cadrul aceluiaşi statut puterea juridică a regelui prin actul legiferării. Fiind creator de legi, regele îşi extinde autoritatea şi asupra interpretării lor şi, astfel, se degajă ca primă trăsătură a acestui tip de gândire, reciprocitatea şi interdependenţa relaţiei dialectice stabilită între o Lege creatoare de Regi şi un Rege creator de Legi.

Reflecţiile de ordin juridic şi metafizic au fost puse pe seama celor două sisteme inspirate de dreptul Roman şi Canonic, iar impersonalitatea Coroanei şi inalienabilitatea statală s-au format pornind de la acest criteriu ce stabilea, prin prisma aspectelor legate de dualitatea regală, că dincolo de viaţa sa, regele a fost definit atât prin existenţa publică, cât şi cea privată. S-a manifestat interes asupra diferenţei realizate între regele de tip feudal şi cel fiscal, o distincţie ce aduce în discuţie un punct de vedere inedit bazat pe ideea de *rege ca suzeran personal şi rege ca administrator supra-individual al sferei publice – o sferă publică incluzând fiscul ce <<nu murea niciodată>> şi care era perpetuă pentru că timpul nu curgea împotriva ei*[13].

[11] Ernst. H. Kantorowicz, *op.cit.*, p. 30.
[12] Ernst. H. Kantorowicz, *op.cit.*, p.66.
[13]Ernst. H. Kantorowicz, *op.cit* , p. 177.

Principiile expuse în colecţia Constituţiilor Siciliene de regele Siciliei, Frederic al II-lea, transpun conceptele teologice din gândirea medievală, teoria conducătorului ca lege vie fiind inclusă în tratatul politic *De regimine principum*, dedicat de către Aegidius Romanus lui Toma d'Aquino. Aici, se extinde conceptul instituţiei ecleziastice până la aceea de stat monarhic, atrăgând atenţia asupra metaforei căsătoriei dintre rege şi stat, a celui de-al doilea corp al regelui, exprimat printr-un ansamblu de simboluri precum coroana, efigiile şi, astfel, în imaginarul justiţiei din Evul Mediu timpuriu, principele se dedă actului juridic sub ipostaza unei *ubicuităţi potenţiale*[14], căci în cele din urmă *regele sau principele este un fel de Lege, iar Legea este un fel de rege sau principe. Căci Legea este un fel de principe neînsufleţit; principele, însă, un fel de Lege însufleţită. Şi, pe cât însufleţitul depăşeşte neînsufleţitul, regele sau principele trebuie să depăşească Legea*[15].

În cadrul aceluiaşi tratat, Aegidius Romanus stabileşte o corelaţie între inimă şi persoana monarhului, construind şi un model al monarhiei bazată pe ereditate şi pe fidelitatea supuşilor săi, conducătorul preocupându-se îndeosebi de ¨binele comun¨al patriei.

Totodată, se insitituie un model corporal ce depinde în mare măsură de organe şi corespondenţele dintre diferite părţi ale corpului ca o oglindire fidelă a modului de funcţionare pentru monarhia din secolele XII-XIII şi, implicit, a roţii ce dictează mersul puterii, exercitată adesea în spaţiul său tutelar, curtea domnească. Teologul Ptolomeu de Lucca acordă întâietate inimii şi statutului Papei, Sfântul Părinte reprezentând întreaga creştinătate.

Analogia cu trupul omenesc reliefează astfel nu doar superioritatea regelui faţă de papă, ci mai cu seamă separarea jurisdicţiei celor două organe, aspect semnalat într-un tratat anonim de pe la 1302, intitulat *Rex Pacificus.*

Călugărul benedictin, Engelbert de Admont, aduce în discuţie forma de organizare a monarhiei universal, acordând întâietate în ierarhia puterii, preoţilor.

În continuarea unei comprehensiuni a corpurilor politice, ar trebui luată în considerare şi doctrina Bisericii Romane, proclamată de papa Bonifaciu al VIII-lea ca un corp mistic. Sub împrumutul acestui termen, sistemul liturgic devine prototipul unui sistem monarhic bazat pe solemn, ceremonial şi înfăţişare imperială. Încă din perioada carolingiană, sintagma *corpus mysticum* a fost strâns legată de tot ceea ce a însemnat funcţie sacerdotală şi euharistie, aspecte favorizante instalării Bisericii precum corp politic. Asemănarea lui Salisbury realizată între republică şi corpul uman a fost transferată înspre imaginea antropomorfică a Bisericii – *corp mistic* al lui Hristos, deopotrivă *corp administrativ şi juridic*, reluată şi afirmată în scrierile de la începutul secolului al XIV-lea, ca organizare politică creştină.

În încercarea de a defini corpul politic, Vincent de Beauvais foloseşte sintagma *corpus republicae mysticum*, Gilbert de Tournai îşi imaginează *Oglinda principilor* ca un regat ideal în care domneşte un rege în calitate de vicar, Baldus se raportează la popor ca la o sumă de oameni adunaţi într-un corp mistic. Ca rezultat, regalitatea medievală dobândeşte statut policentric cam de prin secolul al XIII-lea, când doctrinei îi este adăugată ideea de patrie ca entitate politică.

Ceremonialul de tip juridic ar putea fi căutat odată cu momentul preluării principiilor aristotelice şi ale formulărilor lui Baldus despre regalitate, când se constată că *popoarele, în mod colectiv, constituie regatul (...) Iar totalitatea sau lucrul public al regatului nu moare, întrucât lucrul public există continuu chiar şi după ce regii au fost alungaţi*[16]. Coroana se transmitea noului rege prin dreptul de naştere celui mai vârstnic fiu şi, deşi încoronarea se desfăşura fără

[14] Ernst. H. Kantorowicz, *op.cit* , p. 136.
[15] Ernst. H. Kantorowicz, *op.cit* , p. 148.
[16] Ernst. H. Kantorowicz, *op.cit* , p. 266.

vreo ceremonie anume, în ceremonialul britanic se aminteşte de promisiunea de neînstrăinare, inclusă în domeniul juridic printr-o clauză apărută în secolul al XV-lea într-o Carte a Statutelor. Coroana devine, în acest context, o moştenire publică, nu una privată, şi reprezintă corpul politic, dinastic şi social. De asemenea, încasarea taxelor în spaţiul public, invocând chestiuni ce ţineau de apărarea regatului, sau în cel privat, prin răscumpărările de seniori, învestirea primului fiu drept cavaler sau zestrea fiicei, se realizau ad-hoc.

În ceea ce priveşte ceremonialul de la funeraliile regale, poate fi amintit obiceiul francez de a-l aclama pe noul rege, după o scurtă tăcere urmată după rugăciunea pentru regele mort: *Le roi est meurt!....Vive le roi!,* gest ce atestă perpetuarea regalităţii în spaţiul public. În spiritul aceleiaşi idei că justiţia nu încetează în urma morţii regelui, la funeraliipreşedinţii parlamentului apăreau în robe de culoarea roşu, simbolizând, prin ducerea vălului funerar, că regele nu moare niciodată. În plus, ceremonialul legat de efigie urmărea să demonstreze legătura corpului natural cu a celui nemuritor şi demn.

Ideologia de *corpus politicum* în Anglia a fost exprimată prin intermediul teologiei şi dreptului canonic, care au oferit material ideatic, social şi colectiv juriştilor ce au ştiut să incorporeze aceste limbaje.

Shakespeare şi Dante urmează cu preponderenţă liniile acestei gândiri şi înfăţişează prin scrierile lor imaginea monarhului ce îşi exercită puterea în regat. Dacă în piesa shakesperiană, meditaţiile lui Hneric al V-lea redau tragedia regelui Richard de a renunţa la tron printr-un ritual oficiiat de el însuşi, în care aruncă de pe trupul său politic daraua de pe cap, sceptrul şi celelalte simboluri ale demnităţii regale, la final privindu-se într-o oglindă în care îşi observă pentru ultima oară natura sa dual, apoi trântind-o şi distrugând-o; *Monarhia* dantescă este o scriere în care împăratului îi este conferită raţiune filozofică pentru a-i îndruma pe oameni către perfecţiune şi frumos. Inspirându-se din operele aristotelice, precum *Etica nicomahică, Metafizica, Politica*, Dante aplică limbajul ecleziastic şi îşi exprimă punctul de vedere asupra corpului politic atunci când creează un paradis terestru pentru comportamentul uman ce necesită a fi resetat. Priveşte omenirea în totalitatea ei, prin prisma unui intelect colectiv mondial conectat la constituenţii săi, şi o raportează la nevoia cunoaşterii umane când configurează imaginea unui *om deţinând totul fără a dori nimic, prin urmare capabil în orice moment sa pună în acţiune Justiţia, precum şi celelalte virtuţi*[17].

În tot Evul Mediu, demnitatea regală şi sacerdotală erau conferite în ceremonialul Bisericii Orientale prin obiceiul botezului. Coroana regală ce se punea pe capul celui botezat simboliza caracterul de a fi demn, iar apoi urmau aclamaţiile. În Narbonne, un ornament roşu se ataşa pe boneta robei de culoare albă.

În al XXVII-lea cânt al Purgatoriului, Dante revine cu figura principelui perfect însoţit de coroană şi mitră, renăscut ca un Adam, botezat de Vergiliu, avându-l pe Cato drept naş, această oglindă neavând decât rolul de a releva aspiraţia înspre omul perfect şi reflectarea omului prin om, ca unică şansă de transfer autentic al trupului natural. Astfel, imagistica dantescă propune un metatext, în care subiectul şi obiectul se privesc unul pe celălalt, se reflectă în *formula cea mai complexă, mai concisă şi mai simplă, fiindcă era cea mai umană: <<Te încoronez şi îţi pun mitra cu mitra şi coroana ta>>*[18]. În eseul lui Francis Bacon, se pleacă de la obişnuinţa de factură romană de a şopti un memento la urechea generalului nou-numit, de obicei precum *Memento quod es homo* sau *Memento quod es Deus*

[17]Ernst. H. Kantorowicz, *op.cit* , p.408.
[18] Ernst. H. Kantorowicz, *op.cit* , p. 426.

Conchidem prin afirmaţia că textele ce schiţează reprezentările despre putere se înscriu în categoria scrierilor ¨specula principis¨, că oferă variate modele de guvernare, cu toate că în acestea metafora corpului politic nu ar ocupa o importanţă desăvârşită, iar analogiile corp-stat sunt realizate marginal. Totuşi, ele ocupă un rol esenţial în abordare.

Începând cu veacul al XVII-lea, perspectiva asupra trupului uman se modifică, chiar dacă interesul asupra puterii rămâne neschimbat, această metaforă a corpului politic oferind modalităţi imaginale de a subînţelege termenul de stat, guvernare sau monarhie. Dublul corp al regelui este un concept de natură juridică, creat odată cu sentinţele lui Plowden în timpul domniei Elisabetei I, ce nu a avut o prezenţă notabilă decât pe teritoriul englez.

Nu în ultimul rând, *peregrinarea prin istoria reprezentărilor corpului*[19] politic înlesneşte ilustrarea modului în care erau organizate comunităţile colective, percepute la nivelul imaginarului literar şi al articulaţiilor sale, cum ar fi cel al antropologiei aplicate, al demersului lui Mary Douglas, în care *reprezentarea corpului influenţează imaginea despre lume şi societate specifică unui sistem social şi (...) trupul reprezintă simbolic societatea, mai exact, particularităţile, interdicţiile şi ceea ce, în cadrul acesteia, este considerat tolerabil sau, dimpotrivă, un tabu*[20].

În spaţiul răsăritean, reprezentările despre putere nu sunt grupate în funcţie de această metaforă a corpului, însă au fost remarcate câteva menţiuni despre corp în scrierea numită *Epanagôge,* în care se prezintă ¨Bazilicalele¨împăraţilor Vasile I şi Leon al VI-lea. Aceasta este redactată între 879-886 sub influenţa lui Fotie şi este un tratat de legi cu referire la Împărat şi Patriarh, considerate părţile esenţiale ale statului. Ideologia despre putere şi anumite practici şi ceremoniale cu caracter politic dezvăluie ¨corpul împăratului¨, căci basileul este cunoscut drept alesul lui Dumnezeu prin ceremonialul bizantin al încoronării, care îl proclamă autokrater.

Textele găsite integral, alături de fragmentele de texte, redactate în limba greacă mai cu seamă, dar şi traducerile, ar putea fi luate în considerare pentru schiţarea unei istorii a pareneticii, idee relevată într-un studiu în care Simona Nicolae ordonează cronologic, tematic şi tipologic informaţiile găsite despre această specie literară a oglinzilor principilor.

Caracteristicile acestui gen literar se remarcă în perioada bizantină, începând cu secolul al IV-lea p.Ch. , primul al existenţei Imperiului Roman de Răsărit, până în secolul al XV-lea. Despre limitele genului parenetic s-a afirmat că ele nu sunt clar conturate, însă, cronologic, s-ar putea porni o analiză legată de încadrarea temporală. În mod clasic, istoria Imperiului Roman de Răsărit debutează pe 11 mai 330 p.Ch., atunci când Constantin cel Mare proclamă capitala ce îi poartă numele, şi se sfârşeşte pe 29 mai în anul 1453, când otomanii lui Mahomed al II-lea asaltează teritoriile.

În mod cert, parenezele s-au născut la Curtea domnească, cu scopul de a oferi o viziune clară despre puterea imperială în lumea bizantină, viziune reflectată prin imaginea conducătorului desăvârşit, o imagine ce comportă mici diferenţe, în funcţie de spaţiul în care s-a manifestat şi de atributele fiecărei epoci. După moartea imperiului, aceste trăsături transcend timpul şi spaţiul, neţinându-se cont de dispariţia acestei lumi, o dovadă reprezentând-o ritualul aulic al încoronării, *căci, adresate principilor, compuse într-o retorică înaltă, oglinzile bizantine alcătuiesc o literatură << de Curte>>, a cărei manifestare nu poate fi imaginată, în afara capitalei între zidurile căreia străluceşte, înconjurat de fastul imperial, basileul bizantin*[21].

[19] Alexandru-Florin Platon, *op.cit* , p. 9.
[20] Alexandru-Florin Platon, *op.cit* , p. 14.
[21] Nicolae, Simona, *Oglinzi ale principilor în Bizanţ, Cluj-Napoca: Casa Cărţii de Ştiinţă, 2020,* pp. 25-26.

Ar mai fi de adăugat faptul că nu toate textele ilustrează, prin conţinut şi formula retorică uzitată, genul parenetic propriu-zis. Există o varietate de conţinuturi considerate a aparţine genului admonitoriu, căci prin încadrarea în cadrul altor specii, precum cea epistolară, a panegiricelor, florilegiilor sau a discursurilor oratorice, acestea vădesc o *intenţionalitate parenetică*.

Cum se caracterizează genul parenetic? Dincolo de scopul comun în a conferi o viziune despre putere, prin imaginea împăratului ideal, parenezele propriu-zise se comportă prin terminologie lexicală şi politică specifică. În perioada bizantină, limba folosită era greaca attică, un dialect ce reflectă aplecarea spre erudiţie şi subtilitate conceptuală şi declanşează omogenitate la nivel de vocabular, textele transmiţând astfel precepte legate de domnie, printr-un cod lingvistic comun. Totodată, procedeul simbolizării şi frecvenţa arhaismelor se remarcă în discurs.

În ceea ce priveşte denumirea şi trăsăturile acestor texte, Simona Nicolae[22] expune câteva cercetări legate de conceptul de *gen literar parenetic* în literatura bizantină. Astfel, potrivit celor trei accepţii sintetizatoare:

1. tradiţional, genul parenetic include tot ceea ce este *tipic, esenţial şi invariant* într-o serie de texte ;

2. contextualizând istoria şi mentalul social, acest gen transcende tiparul formal până la orizontul de receptare a textului, opinie ce aparţine lui H.R. Jauss, plasându-l în centrul demersului pe receptorul de text ;

3. inadecvându-se vreunui contur literar precis, genul parenetic se diferenţiază prin modul său moralizator de a transmite un conţinut, acesta devenind un criteriu de seamă ;

În sprijinul aceleiaşi idei de a realiza o încadrare tipologică a parenezelor şi a evidenţia aspectele legate de denumirile regăsite adesea precum îndemnuri, învăţături, sfaturi, discursuri etc., s-au constatat anumite diferenţieri între texte:

1. pareneza se adresează unui ascultător care trebuie doar sfătuit despre calea pe care o va urma, protrepticul urmăreşte convingerea celui care ştie că această cale sau aceste sfaturi sunt cele mai bune de urmat;

2. capetele sau centuriile/centuriae se diferenţiază structural de pareneze, cele dintâi fiind alătuite din capitole independente, ce aparţin literaturii gnomice ;

3. discursul împărătesc se rosteşte în faţa unei adunări, alături de un ceremonial bine stabilit ;

4. pareneza slăveşte un ideal, panegiricul laudă pec el în care toate acestea există deja sau se presupune că există ;

5. pareneza poate conţine mustrări, panegiricul arată virtuţile ;

6. discursul parenetic se ţine la desemnare ;

Începând cu veacul al XII-lea, apar o seamă de texte ce poartă în titlu numele de *speculum* şi învederează acest tip de discurs moralizator, punând accentul pe spiritul de a educa, în mediul occidental cu ajutorul diferitelor păcate omeneşti. Oglinda, ca simbol, reliefează un model de comportament al monarhului, cea mai veche lucrare care s-a transmis, cu titlul de oglindă, este *Specula de Scriptura Sacra*, scrierea Sf. Augustin ce conţine un cumul de mesaje biblice.

Cele două tipuri de oglinzi sunt discutate de Raymond Darricau, într-un articol în care le împarte în *miroirs instructifs* (modelul oglinzilor bizantine, construite cu scopul de a le aminti principilor ce trebuie să fie) şi *miroirs exemplaires* (scrierile din mediul occidental, un exemplu

[22] Nicolae, Simona, *op. cit*., pp. 29-30.

fiind cele ale lui Vincent de Beauvais). În spaţiul german, acest tip de scriere apare sub denumirea de *Fürstenspiegel.*

În căutarea unei definiţii a acestui gen literar, manifestat atât în Orient, cât şi în Occident, s-a observat că *sintagma <<oglinzile principilor>> nu defineşte o altă specie retorică faţă de care este necesară conturarea asemănărilor şi a deosebirilor, ci numeşte (...) un grup de scrieri particularizante prin trăsături distinctive în cadrul speciei parenezelor către principe*[23].

BIBLIOGRAPHY

Kantorowicz, Ernst.H*., Cele două corpuri ale regelui,* Bucureşti : Polirom, 2014.

Lemny, Ştefan, *Sensibilitate şi istorie în secolul XVIII românesc,* Iaşi: Polirom, 2017.

Mesina, Laura, *Imaginarul medieval : forme şi teorii,* Iaşi : Institutul European, 2015.

Nicolae, Simona, *Oglinzi ale principilor în Bizanţ,* Cluj-Napoca: Casa Cărţii de Ştiinţă, 2020.

Ofrim, Alexandru, *Cheia şi psaltirea. Imaginarul cărţii în cultura tradiţională românească,* Piteşti : Paralela 45, 2001.

Alexandru-Florin Platon, *Corpul politic în cultura europeană,* Bucureşti : Polirom, 2017.

[23] Nicolae, Simona, *op. cit*., p. 47.

CONTRIBUTIONS TO PARAENESIS DEVELOPMENT IN OLD ROMANIAN CULTURE

Mihaela Necula

PhD Student, "G. Călinescu" Institute of Literary History and Theory, Romanian Academy

Abstract:The beginnings of paraenesis romanian literature can be traced with the image of Neagoe Basarab - ruler of Wallachia, and his paper ¨Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie¨. It was written between 1517 -1521 and it was adressed to his son for the times when he will be a ruler. Another contributions to paraenesis development in old romanian culture can be observed at Antim Ivireanul, Nicolae Costin, Nicolae Mavrocordat – writers who translate and write various texts.
This paper proposes showing how the Byzantine sensibility reflects in romanian culture, how paraenesis literature influence after decades the romanian space and incorporate traditional themes within an eschatological world-view.

Keywords: paraenesis literature, Neagoe Basarab, Byzantine sensibility, romanian space, image.

Literatura parenetica a lumii vechi româneşti a fost, pe cât de îndelung dezbătută, pe atât de inedit necesară în conturarea unui model literar, care să surprindă note şi aspecte creionate în ideea unei nişe alteritare, ce probează cauzele unui istorism tensionat şi influenţele ce ţin de un mecanism literar al genurilor – şi pe cât de interesant, al spiritualităţii şi sensibilităţii. Prin acestea, parenezele din literatura română pot fi considerate un liant între învăţăturile bizantinilor şi cele ce vor conduce la schiţarea modelului occidental, asemănându-se şi detaşându-se în acelaşi timp de tot ceea ce însemna canon literar în acele vremuri. Încărcate cu o sensibilitate aparte, *învăţăturile…acestea cu parfum de ceară topită din lumânări aprinse într-o modestă biserică valahă şi cu înţelepciuni vechi (…) plac enorm la lectură, ne întorc în timp şi ne sugerează reveriile unei lumi vechi ce îşi caută, în nestatorniciile, blestemăţiile şi spaimele istoriei, un model de existenţă bazat pe ideea de perfecţiune şi întregire a spiritului. (*Simion, 2017 : 6)

Dacă în mediul bizantin, cuvintele de înţelepciune adresate iniţial împăraţilor şi fiilor de împăraţi formează apetenţa pentru acest stil de scriere, mai târziu, acesta se va dezvolta, chiar şi după o perioadă însemnată de timp. Este binecunoscut faptul că grecii sunt printre primii care au scris versuri şi proză în care sunt incluse învăţături pe care mai apoi bizantinii le-au preluat. Astfel, Synesios din Cirene (cca 370 – cca 412) este recunoscut pentru discursul său numit *Despre împărăţie,* pe care i-l adresează împăratului Arcadius, fiul lui Theodosie I cel Mare. Pentru reuşita sa, el ţine să îi amintească pe Platon, Aristotel şi Dion Hrisostomul.

Diaconul Agapet este renumit pentru că alcătuieşte *Sfaturi*-le *pentru împăratul Justinian* ale căror principii sunt preluate din cuvântările lui Isocrate (436-338), adresate lui Nikokles şi Evagoras, şi ale căror idei vor alcătui şi capitolele scrise de patriarhul Fotie, atribuite împăratului Vasile I Macedoneanul (867-886). Cum s-a observat, în fruntea celor 72 de ¨capete¨ alcătuite, împăratul este sfătuit să-l cinstească pe Dumnezeu şi să-i înveţe pe supuşi dreptatea: *cinsteşte, împărate, mai presus de toate, pe Acela care de această cinstire te-a învrednicit, pe*

Dumnezeu, căci după chipul împărăţiei Lui cereşti e întocmirea stăpânirii tale pământeşti, cu schiptrul domniei te-a dăruit ca pe oameni păzirea dreptăţii să-i înveţi (http://www.romaniaregala.ro/atitudini/nicolae-serban-tanasoca-2/).

Învăţăturile diaconului Agapet comportă caracteristici pe care le regăsim şi în cele formulate, cu mult timp mai târziu în cultura română veche, de Neagoe Basarab pentru moştenitorul său, Theodosie. Astfel, se observă faptul că printre preocupările împăratului trebuie să se regăsească grija faţă de săraci, sentimentul de omenie faţă supuşii săi (8*….dă ascultare celor împresuraţi de sărăcie….16….trebuie, aşadar, de la unii să luăm, celorlalţi să le dăm, şi inegalitatea s-o prefacem în egalitate…….20Vrednică pe bună dreptate de cinstire este împărăţia noastră, pentru că faţă de duşmani îşi arată tăria, faţă de supuşi omenia…..23Poartă-te cu slujitorii tăi tot aşa cum te rogi să se poarte Domnul cu tine…Să dăm, aşadar, arvună de milă celui milostiv…..35 …Cei supuşi împotriva voinţei lor, găsesc oricând prilej să se răzvrătească, dar cei ce s-au supus din a lor voinţă au faţă de stăpânire statornică bunăcredinţă),* dar şi respectarea legilor (*27Sileşte-te tu însuţi să respecţi legile, de vreme ce nimeni de pe pământ nu poate să te silească).*

Din filosofia antică, se inspiră şi Teophylact Hephaistos**,** arhiepiscopul Ohridei (1090-1108) ce scrie o lucrare parenetică în care îi face recomandări legate de moralitate şi justiţie lui Constantin Porfirogenetul şi în care îi citează pe Platon, Dion Hrisostomul, Xenofon, Polybius, Themystios şi Synesios. Aceasta a apărut într-o primă ediţie greco-latină *Patris nostri Theophylacti arhiepiscopi Bulgariae Institutio regia od Porphyrogenitum Constantinum*, în 1651 la Paris.

Vasile I Macedoneanul (867-886) dedică cele şaizeci şi şase de capitole îndrumătoare preaiubitului său fiu, alcătuind lucrarea parenetică *Învăţăturile către fiul său, Leon cel Înţelept.* Există ipoteza potrivit căreia această scriere ar aparţine savantului Fotie, patriarh al Constantinopolului. Dacă primele două capitole ale cărţii îl învaţă pe viitorul împărat despre educaţie şi credinţă, în capitolul al X-lea, împărăţia este comparată cu o comoară ce trebuie păzită şi condusă prin virtute: *Virtutea este cea mai importantă în stat. Dacă, prin demnitatea ta, stăpâneşti peste mulţi oameni, iar după virtute eşti mai mic decat alţii, atunci nu eşti cel mai bun împărat, ci vei fi condus de ceilalţi oameni care sunt mai virtuoşi.* (*Învăţăturile Împăratului Vasile I Macedoneanul către fiul său, Leon cel Înţelept*, 2010 : *24*).

Împăratul este sfătuit şi să păstreze împărăţia nevătămată şi să devină un exemplu pentru supuşii săi prin săvârşirea dreptăţii, să nu lase cale liberă celor ce vor să facă nedreptăţi, să-l ajute pe cel nedreptăţit, făcându-i dreptate, iar pec el ce nedreptăţeşte să îl pedepsească: *Dacă vei avea faptele în conformitate cu ceea ce spui, pe oamenii care îţi judecă faptele îi vei avea martori de netăgăduit şi următori întru totul ai desăvârşirii tale.* (*Învăţăturile Împăratului Vasile I Macedoneanul către fiul său, Leon cel Înţelept*, 2010 : *34*), dar şi să facă milostenie săracilor, să îi ajute şi să îi răsplătească pe cei ce se jertfesc pentru binele poporului, explicându-i că cei care sunt înzestraţi cu virtutea milosteniei, au de câştigat sufleteşte şi trupeşte şi că bogăţia nu poate convieţui cu virtutea: *Dobândeşte, aşadar, obiceiul să faci milostenie, ca şi tu să dobândeşti mila lui Dumnezeu.* (*Învăţăturile Împăratului Vasile I Macedoneanul către fiul său, Leon cel Înţelept*, 2010 : *46*)

Constantin VII Porfirogenetul (905-959), fiul lui Leon al VI-lea cel Înţelept, cunoscut şi ca ¨împăratul născut în purpură¨, scrie mai multe opere bizantine cu scopul de a oferi fiului său Romanos un manual de învăţături, un îndreptar pentru a conduce imperiul ce se întindea din Asia până în Dalmaţia, de la Herson până în bazinul oriental al Mediteranei. Alcătuieşte între anii

934-944 *De thematibus,* în care prezintă provinciile Imperiului bizantin, dar şi *De ceremoniis aulae Bizantinae,* un tratat cu privire la ceremonialul practicat la curtea imperială din Bizanţ.

Lucrarea parenetică, *Carte de învăţătură pentru fiul său Romanos,* iniţial numită *De administrando imperio,* poate fi considerată un veritabil excurs în istoria popoarelor şi este cunoscută îndeosebi pentru rolul său didactic, de a-i oferi învăţături în conducerea imperiului fiului său, Romanos (959-963). Mărturisind încă din primul capitol al cărţii sale, care este scopul urmărit, autorul se foloseşte de *cuvinte clare, simple şi spuse repetat, asemenea unui curs de apă pe un loc şes şi neted (*Porfirogenetul, 1971 : *14)* pentru a-i arăta fiului său ce deosebiri există între popoare şi cum trebuie să se comporte faţă de ele. Acesta îi oferă fiului său învăţături ce pot să-i aducă pricepere în guvernare şi care se bazează pe atenţia faţă de supuşii săi: *Ascultă aşadar, fiule, ce cred ca tu să ştii numaidecât şi să ţii bine minte, ca să poţi guverna ţara cu succes. Căci spun că şi pentru toţi ceilalţi dintre supuşi învăţătura e un bine, dar mai ales pentru tine, care eşti îndatorat să ai grijă ca tuturor să le meargă bine, şi ca să porţi cîrma lumii întregi şi să o guvernezi. (*Porfirogenetul, 1971 : *14*).

Manuel al II-lea Paleologul (1391-1425), împărat şi teolog ortodox, este autorul operei *Sfaturi pentru educaţia împărătească*, scriere parenetică adresată fiului său, împăratul Ioan al VIII-lea Paleologul (1425-1448), despre care cercetătorii afirmă că ar fi fost alcătuită în perioada 1406-1417 şi tipărită pentru prima dată în 1578. Nicolae Şerban Tanaşoca o consideră ¨cea din urmă capodoperă¨ a literaturii zise bazilicale.Textul a fost tipărit pentru prima oară la Basel, în 1578, într-o ediţie greco-latină, reprodusă în varianta românească de Simona Nicolae, văzându-l ca ¨o chintesenţă a întregii literaturi parenetice¨.Cartea cuprinde 100 de capitole (sau oglinzi), în prefaţă fiind cuprinse reflecţii şi sfaturi printr-o ¨Scrisoare de început al capetelor rânduite¨. Cercetătorii cad de acord că lucrarea a fost compusă între anii 1406-1417.

Începuturile literaturii parenetice la români sunt marcate prin apariţia operei *Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*, chiar în momentul în care ansamblul impresionant de texte pedagogice încetase a fiinţa cu câteva decenii înainte în literatura bizantină.

Prin aceste învăţături, nu doar că se produce un eveniment al reînnodării tradiţiei literare, mai cu seamă în spaţiul cultural sud-est european, ci ele fac gestul unei revitalizări a genului, înscriind în acest continuum al literarităţii caracteristici ce diferenţiază etosul, construind un stil şi impunând o manieră în cultura veche românească, prin preferinţa pentru categoria de texte cunoscută drept ¨oglinda principelui¨(¨Furstenspiegel¨, ¨Miroir des princes¨, ¨Speculum regale¨). Despre efortul de reconstituire a acestui sistem de modele parenetice, Dan Horia Mazilu afirma că acesta a fost întreprins de năzuinţele şi nevoile lăuntrice ale literaturii române, de starea configurată de gustul, sensibilitatea şi mentalitatea lumii româneşti care punea la cale primele operaţii de deschidere.

Cât despre această istorie a dobândirii ideii de spiritualitate şi a mentalităţii legate de modul în care un principe dobândeşte virtutea prin dragostea faţă de Dumnezeu, judecata dreapta şi grija faţă de supuşi, acestea se oglindesc şi în preocupările criticilor de seamă, pe coperta a IV-a a celui dintâi volum din *Literatura română veche*, ediţie îngrijită de G.Mihăilă şi Dan Zamfirescu, aflându-se înscrisă afirmaţia următoare, ce îi aparţine lui G.Călinescu: *Cultura veche este un (...) bloc (de marmură)în care stau încă nenăscuţi Eminescu şi Creangă, Caragiale şi Sadoveanu. A descifra prezenţa lor virtuală în acea materie simplă, privind din prezent spre origini, aceasta e marea misiune a unui adevărat istoric.*

După cum se cunoaşte, textul învăţăturilor a fost scris în limba slavonă între 1517 şi 1521, versiunea originală păstrându-se într-un singur manuscris şi aşa cum o arată filigranele hârtiei, acesta a fost datat aparţinând aceleiaşi perioade în care a trăit Neagoe Basarab. Nu se ştie

nici astăzi modul în care manuscrisul a ajuns în posesia Bibliotecii Naţionale din Sofia, însă mai întâi cele 98 de file cunoscute iniţial au fost editate de slavistul rus P.A.Lavrov şi reproduse în versiunea românească de P.P. Panaitescu în ¨Cronicile slavo-române din sec. XV-XVI şi publicate de Ioan Bogdan. Mai târziu, G.Mihăilă a mai descoperit 13 file în manuscrisul de la Sofia, pe care le-a publicat în ¨Romanoslavica¨, XIV, 1967.

S-a constatat că opera voievodului român se aseamănă prin sursele şi izvoarele bizantine şi nu se aseamănă totodată, învăţăturile acestea aducând ca element de noutate în memoria culturală o atitudine ce ţine mai degrabă de estetica unei spiritualităţi şi sensibilităţi ce învederează specificul domniilor din cultura română. În tot textul învăţăturilor, se observă această preocupare continuă faţă de grija faţă de Dumnezeu: *Iubitu mieu fiiu, mai nainte de toate să cade să cinsteşti şi să lauzi neîncetat pre Dumnezeu cel mare şi bun şi milostiv şi ziditorul nostru cel înţelept, şi zioa şi noaptea şi în tot ceasul şi în tot locul.* (Basarab, 2001 : *21*).

Considerată un manual, opera se adresează moştenitorului tronului care trebuie să se preocupe permanent de păstrarea şi transmiterea acestor învăţături ca un ¨uns al lui Dumnezeu¨. De exemplu, partea a doua prezintă grija pe care trebuie să o aibă un conducător pentru cinstirea icoanelor: *Fătul mieu Theodosie şi voao cinstiţilor şi dulcilor miei domni, care veţi fi în urma noastră domni şi biruitori ţărâi aceştiia, aşijderea şi dumneavoastră, iubiţii mei boiari, aşa vă învăţ: întâiu să cinstiţi cinstitele şi sfintele icoane pentru că icoanele cu adevărat sunt semnul şi chipul Domnului nostru Iisus Hristos şi pecétea lui. (*Basarab, 2001 *:130)*

În aceeaşi idee a dobândirii virtuţii prin iubirea faţă de Dumnezeu, în partea dedicată spunerii şi încredinţării pentru frica şi dragostea lui Dumnezeu, se menţionează: *neîncetat faceţi voia lui Dumnezeu şi iubiţi dreptatea lui (...) Că rădăcina bunătăţilor iasti dulceaţa lui Dumnezeu.* (Basarab, 2001 : *146*) sau *Întâi să aibi credinţă, dragoste şi nădéjde cătră Dumnezeu, că dragostea iaste mai mare dee toate.* (Basarab, 2001 : *171*).

Drept condiţie pentru ca domnitorul să dobândească dragostea lui Dumnezeu şi să se mântuiască este menţionată judecata dreaptă: *Fătul mieu, judecata 2 lucruri are: unul spre pagubă, iar altul spre uşurare şi spre izbândă. Iar domnul carele va judeca pre dreptu, acela-i domn adevărat şi unsul lui Dumnezeu şi va dobândi şi lumina care nu va tréce niciodată.* (Basarab, 2001 : *208*)

O altă caracteristică pe care trebuie să o dobândească domnitorul este milostenia faţă de săraci, calitate comparată cu bunătatea faţă de supuşii de la curtea domnească: *Cade-să domnului să miluiască pre săraci, iar nici pre slugile tale să nu le laşi, nici să le uiţi, ci mai vârtos să-ţi miluieşti slugile decât pre săraci.* (Basarab, 2001 : *215*) sau *Şi iată că te învăţ şi te sfătuescu şi de aceasta, iar tu să te apropii cătră sfatul mieu şi să-l asculţi: tuturor să împarţi milostenie, ca să fii şi tu miluit de faţa Domnului nostru Iisus Hristos. (*Basarab, 2001 : *216*)

Şi în *Sfaturile către Alexandru Iliaş,* date de Matei al Mirelor, se găsesc învăţături privitoare la cum se cade ca domnii să aibă teamă de Dumnezeu şi să fie buni judecători aşa cum reiese din secvenţa: *temerea de Ddieŭ e inceputulŭ intieleptiuneĭ şi temelia judecâtilorŭ drepte ; si cine a căutatŭ să capete temerea de Ddieŭ, s'a măntuitŭ de féra cea nevédiută, de mórte* (*Tesauru de monumente istorice*, 1862 *: 45*).

Ca şi în *Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*, sunt inserate exemple ce demonstrează că strălucirea unei domnii şi reuşita în conducere se datorează iubirii de Dumnezeu şi judecăţii drepte. Un domnitor va fi temut şi respectat deopotrivă de supuşi cât timp va face judecată dreaptă: *Iea dară bine aminte să nu-tĭ uitĭ acéstă virtute (...) Da, te-a inăltatŭ Ddieŭ şi te-a făcutŭ rege alŭ tuturora, ca totĭ să se témă de tine ; dară si tu se cade să fiĭ fără*

mândriă si dreptu judecătoriŭ, judecândŭ după adevêrŭ si dreptate. (*Tesauru de monumente istorice*, 1862 *: 46*)

Tot textul este alcătuit din sfaturi formulate pe baza a ¨ce se cade domnilor¨şi a¨ce nu se cade¨, pentru a guverna bine trebuind să asculte de părerea consiliului, să fie în pace cu vecinii lor, să se asigure de paza hotarelor ţării sau să onoreze sărbătorile şi să meargă la biserică, să fie milostivi şi iubitori de săraci (*Nu e virtute ca milostivirea ; ea stâ asìa aprópe de Ddieŭ ca si preotìa. Fericitŭ omulŭ ce a căstigat'o !)* În schimb, nu se cade domnilor să-şi încalce jurământul, fiindcă odată făcut acesta nu mai poate fi rupt, să nu îşi respecte cuvântul (*De aĭ promisŭ ceva cuiva, să nu-lŭ recusĭ, nicĭ să-tĭ ieĭ indĕrêtŭ vorba ce aĭ vorbitŭ (...) Cuvêntulŭ unuĭ domnitoriŭ e pétră nestimată, si togmai ca si dênsa se cade să fiă tare si pretiosŭ. De aceea, fiiulŭ meŭ, tîne-te de vorbă, nu-tĭ esî din cuvêntŭ si nu-lŭ impletecì : că-cĭ vorba impletecită, in gura celorŭ marĭ maĭ alesŭ, nu face nicĭ unŭ banŭ si n'are nicĭ unŭ pretiŭ.* (*Tesauru de monumente istorice*, 1862 *:*), să îşi anuleze semnătura şi sigiliul lor,nu se cade să fie mândri, ci li se recomandă să ţină o dreaptă măsură în purtarea lor, nu se cade a defăima omul bisericii, să bea vin mult sau să fie beţivi.

Opera parenetică *Sfătuiri creştino-politice* a lui Antim Ivireanul cuprinde sfaturi adresate domnitorului Ţării Valahiei, Ioan Ştefan Cantacuzino. Fiind culese din mai multe cărţi şi împrumutând idei din filosofia antică, ele se subsumează unui singur scop, acela *de a îndemna la piositate, religiositate şi moralitate pe Domnitorul ţăreĭ.* (Ivireanul, 1890 : din prefaţă). Primele stihuri notate pe prima pagină dezvăluie cele trei semne ale măreţiei domnitorului: *Cele treĭ strălucite semne ce aĭ în pecete, Corbul, Crucea şi Vulturul te arată mare în tóte (...) Vulturul arată nobleţa neamuluĭ tĕŭ (...)Corbul te arată Domn al Valahieĭ (...)Crucea te mărturiseşte apărător respectat al Bisericeĭ luĭ Christos...(*Ivireanul, 1890 : *5)*

Aşa cum mărturiseşte în introducere însuşi autorul, din dragostea pe care domnitorul o arată *ca să guverneze nejignit şi plăcut lui Dumnezeu* (Ivireanul, 1890 : *6*), el alcătuieşte *o Antologie de sentinţă din diferite cărţi de sentinţă: le-am expus în stihurĭ simple politiceştĭ ritmice (...) fiind-că scopul meŭ a fost cu totul ca să le afierosesc ŭbireĭ tale de Dumnedeŭ.* Tot aici, se menţionează şi despre virtutea ce se obţine prin învăţătură: *Virtutea este fórte bună, dar bună este şi ştiinţa, acestea înalţă prin învĕţătură şi dau o reputaţie frumósă. (*Ivireanul, 1890 : *10)* ; *Dacă te sfătueştĭ cu doctorĭ sufleteştĭ, te facĭ ascultător al poruncilor celor bune, şi vei învăţa de la eĭ ce trebuie să facĭ, cum trebuie să te porţĭ, şi ce fapte sufleteştĭ să săvârşeştĭ ca să căştigĭ viaţa vecĭnică. Virtutea o fiule !este liniştea sufletului, cuviinţa Domnitorului şi a tuturor celor ce se mântuesc (*Ivireanul, 1890 : *12).*

La începutul veacului al XVIII-lea (aproximativ 1709), Nicolae Costin traduce *Ceasornicul domnilor* după *Libro aureo del gran emperador Marco Aurelio con el Relox de Principes,* opera lui Antonio de Guevara, tipărită într-o ediţie definitivă în 1529, în Spania, având drept model traducerea în limba latină a germanului Johann Wankelius (în traducerea latină, titlul a fost inversat, punându-se accentul pe *Ceasornic – Horologium Principum sive de vita M.Aurelii).*

Despre legătura lui Nicolae Costin cu Nicolae Mavrocordat s-a tot discutat, întrucât acesta, fiind mare logofăt în divanul lui Mavrocordat, a scris cronica oficială a domniei lui. Este binecunoscut faptul că în biblioteca lui Constantin Mavrocordat, tatăl lui Nicolae Mavrocordat, se afla opera *Institutione del Principe christiano per Mambrino Roseo,* traducere prescurtată, în fapt, a *Ceasornicului domnilor* - fără a include cadrul istoric şi scrisorile lui Marcu Aureliu - lucru ce i-a permis lui Nicolae Mavrocordat să cunoască această operă

Dacă prima parte a operei originale este dedicată vieţii lui Marcu Aureliu, cea de-a doua se constituie într-un ceasornic al vieţii, prezentând normele după care trebuie să se ghideze un principe pentru a fi un bun creştin, pentru a avea o viaţă de familie împlinită şi a reprezenta un model pentru supuşii săi. De aceea, Guevara îi pune titlul de *Relox de Principes*, iar Nicolae Costin îi traduce titlul în *Ceasornicul domnilor*.

Cât despre apariţia operelor parenetice în spaţiul occidental, se cunoaşte faptul că ele sunt contemporane cu *Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie,* dar şi că expun problema dobândirii puterii, diferit faţă de modelele bizantine.

Erasmus din Rotterdam (pe numele adevărat Geert Geertz) scrie *Panegiricul pentru Filip* (1504) în care îl prezintă pe Filip cel Frumos, arhiducele de Austria, tatăl lui Carol Quintul, dar şi *Educarea principelui creştin* (1516), în care realizează un portret al principelui în viziunea umanistă, văzut ca principele-filozof, reordonând virtuţile şi primejdiile morale ce-l pândesc pe acesta.

Tot în secolul al XVI-lea, opera lui Niccolò Machiavelli, compusă în 1513, tipărită în 1532, îl prezintă pe ducele Valentino, fiul papei Alexandru al VI-lea, ca model al principelui perfect. Cu toate acestea, principiile criteriului desavârşirii sunt diferite faţă de cele din mediul bizantin, şi chiar românesc, fiindcă se prezintă modalităţile prin care se dobândeşte puterea în ţara cucerită.

O altă operă despre pregătirea, comportamentul şi cultivarea însuşirilor pe care trebuie să le aibă un curtezan perfect este *Curteanul* lui Baldesar Castiglione, scrisă între 1508 şi 1516, dar tipărită în 1528 la Veneţia. De vreme ce cartea reprezintă un cod moral şi estetic din epoca Renaşterii, despre pregătirea curtezanului se discută în casa ducelui Urbino, mai ales despre modul în care se comportă faţă de femei, cum se îmbracă şi care sunt însuşirile pe care trebuie să le aibă în societate.

BIBLIOGRAPHY

Basarab, Neagoe, 2001: *Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie,* Bucureşti-Chişinău, Editura Litera Internaţional.

Ivireanul, Antim, 1890 : *Sfătuiri creştine-politice. Cătră Prea piosul şi Prea Înălţatul Domn şi Egemon a tótă Ungro-Vlahia, Domnul Domn Ioan Ştefan Cantacuzin Voevod,* Bucureşti, Tipografia Cărţilor Bisericeşti.

Învăţăturile Împăratului Vasile I Macedoneanul către fiul său, Leon cel Înţelept în *Conducătorul creştin înţelept,* 2010 : Bucureşti, Editura Basilica a Patriarhiei Române.

Porfirogenetul, Constantin, 1971: *Carte de învăţătură pentru fiul său Romanos,* Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România.

Simion, Eugen, 2017 : *Caiete critice*, nr.11, Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă.

Zamfirescu, Dan, 1969: *Literatura română veche,* volumul I, Bucureşti, Editura Tineretului.

Tesauru de monumente istorice, 1862 : Bucureşti, Tipografia Naţională a lui Stefanu Bassidescu.

IMPERCEPTIBLE MUTATIONS IN VASES COMMUNICANTS OF AUDE

Anca Murar

PhD

Abstract: Affected by a degenerative disease, the dying woman of Vases communicants undergoes the various stages of a transformation, which is as painful as it is terrifying, synonymous with a progressive detachment from corporeality, leading to the revelation of the substance of the being.
The strangeness of Aude's narrative resides in particular in the monstration of the frightening aspects of the ineluctable dissolution, through the mirror of the otherness, drawing the patient into an identity quest. However, after having gone through a phase of revolt, the heroine ends up "consenting to the ephemeral" and finds some measure of serenity, by means of the community of essence with the "INTACTS".

Keywords: fantastic, otherness, degeneration, metamorphosis, essence

Quand viendra le jour de leur métamorphose, ils ne seront pas seuls.
Aude, *Vases communicants*

Celle qui s'est proposé d'accéder, à travers l'écriture, à des profondeurs autrement insondables de l'être[1], retrace, dans la nouvelle *Vases communicants*, le parcours transformationnel d'une malade, doublé d'une métamorphose intérieure aboutissant à l'accomplissement du Soi, grâce à la révélation de l'essence humaine.

Atteinte par une maladie dégénérative, manifestée par un vieillissement effréné (« Je suis dans un accélérateur. Rien ne peut l'arrêter. » *VC*, p. 63) et inéluctable, l'héroïne subit les différentes étapes d'une transformation aussi douloureuse que terrifiante, synonyme d'une descente aux enfers, la conduisant vers la métamorphose finale : « Mon corps a tellement changé qu'il est méconnaissable. Malgré les fortes doses de morphine qui contrôlent les douleurs vives, il souffre, en sourdine, toujours. Il ne me porte plus. […] Certains jours, ma voix est à peine audible. Mes gestes tout juste ébauchés. » (*VC*, p. 76)

D'ailleurs, le compte à rebours commence dès l'incipit de la nouvelle, où l'on apprend que la malade occupera le treizième lit d'une maison de retraite où les « ATTEINTS » séjournent avant « le grand saut » (*VC*, p. 66) quand le corps se fige « dans des attitudes rigides et inconfortables, comme s'il se raidissait […] » et la « peur glace. Pétrifie les membres. Change le visage en masque. » (*VC*, p. 66)

L'étrangeté du récit d'Aude découle notamment de la monstration des aspects effrayants de l'inéluctable dissolution, faisant plonger la malade dans un état dysphorique : « J'entre souvent en plein déni tellement ce qui se passe ici est insoutenable. Tout me sable peu à peu et je rapetisse jusqu'à n'être plus rien, défigurée, décharnée. Les os. Parfois, l'horreur est si grande que je "disjoncte" ». (*VC*, p. 61) Et

[1] Sylvie VIGNES-MOTTET, « Entretien avec Aude », dans *Littératures*, n° 52/2005, La nouvelle québécoise contemporaine, p. 183.

l'expérience de ce déchirement est intensifiée à travers le face-à-face avec les autres « ATTEINTS » : « où que je sois, jour et nuit, les douze autres sont là comme un gigantesque miroir à facettes pour me rappeler que je suis fichue. Je finis par vouloir les tuer pour ne plus me voir avec autant d'acuité, tout le temps. » (*VC*, p. 61)

Si les différents seuils de la métamorphose coexistent dans la trame narrative, c'est que la malade, devenue témoin de sa propre défiguration à travers le miroir des atteints, aura toujours sous ses yeux le reflet de l'état précédant la maladie, par le biais du regard des « INTACTS » : « Nous ne sommes plus dans le même temps. Il y a quelques mois, nous étions presque du même âge. Elle, elle n'a pas bougé. Moi, j'ai pris trente ans en quatre mois. Un peu plus, probablement. » (*VC*, p. 63)

Quant aux intacts, le miroir de la mourante ne fait que leur renvoyer le présage de leur propre périssabilité, vu qu'ils « sont intacts "pour le moment" seulement. […] Ils le savent et en tremblent. Quelque chose les frappera aussi. Inévitablement. Ils ne savent pas quand, pas quoi, ni où. Mais cela arrivera. Comme la foudre. » (*VC*, p. 62)

Tout au long de la nouvelle, les rapports entre les « ATTEINTS » et les « INTACTS » se traduisent en termes d'une communauté d'essence, au-delà des différences formelles, à travers une expérience émotionnelle synchronique : au déchirement et à la souffrance des atteints répond la douleur et la tristesse des intacts :

Il y a eux, les INTACTS, médusés, foudroyés, terrifiés de nous voir ainsi. Ils pleurent, ne dorment plus, frappent les murs de leur tête.

Et il y a nous, les ATTEINTS, médusés, foudroyés, terrifiés de nous voir ainsi. Nous pleurons, ne dormons plus, frappons les murs de notre tête. (VC, p. 61-62)

Les intacts sont les être chers qui, tout en accompagnant impuissants, le cœur émietté, les malades jusqu'à la fin de leur existence matérielle, subiront leur mort comme une mutilation : « Ma sœur ferait tout pour moi. […] Quand je la regarde, un mot me vient: *amputation*. Ma mort l'amputera. Et de savoir cela fait mal aussi. Sa douleur s'ajoute à la mienne. » (*VC*, p. 68) De plus, pour la mourante, le regard des intacts, c'est l'espoir d'une intégrité préservée, au-delà des apparences trompeuses : « Puis peu à peu, je découvre que ces liens me sauvent malgré la souffrance qui s'y greffe. Car alors que physiquement je me sais devenir une épave, une loque, un débris, leur regard me confirme que je suis restée intacte. Entière. » (*VC*, p. 68)

Réduite à sa corporalité, la mourante vit l'anéantissement dans « une insoutenable lourdeur »[2] qui découle essentiellement de l'attachement aux choses, cristallisé dans la peur de la perte à laquelle elle essaie de s'échapper par l'oubli : « J'essaie d'oublier les plantes que j'ai laissées dans ma maison […] et qui mourront peut-être parce que personne n'en voudra. J'essaie de ne pas penser à la chambre que je venais de repeindre […]. J'essaie aussi de noyer de tout petits souvenirs qui n'ont l'air de rien, mais qui font mal. » (*VC*, p. 63) Et, comme le souligne Michel LORD, si la nouvelle d'Aude fait percevoir les traces des pertes et des « imperceptibles » douleurs existentielles, c'est pour les transfigurer dans et par l'écriture[3].

Les supplices de la dégénérescence corporelle font sombrer la malade dans la folie ou la poussent à chercher des échappatoires au réel, par une descente aux arcanes intérieures où siègent des dispositions contradictoires : « Autant je veux échapper à la réalité, m'engloutir dans l'inconscience, autant je veux refaire surface, ne rien manquer

[2] Michel LORD, « Aude. Les métamorphoses de la chrysalide », dans *Québec français*, n° 108/1998, p. 80.
[3] Michel LORD, « Émotion, invention et irrévérence », dans *Lettres québécoises*, n° 87/1997, p. 33.

de ce qui me reste. Vivre intensément. Mais pas dans l'atrocité. » (*VC*, p. 61) En ouvrant les portes à l'inconscient, mais également au rêve (« La cloison entre le rêve et la réalité est de plus en plus mince », *VC*, p. 77), la nouvelliste trahit son dessein de scruter ailleurs et autrement en soi, là où « ça bouillonne sans cesse, où l'on perd pied, où l'on est dépaysé, où tout répond à une autre logique »[4], afin de percer une autre dimension, celle de l'être quintessencié.

C'est que, chez Aude, la transformation formelle s'accompagne presque toujours d'une quête de sens s'apparentant, dans *Vases communicants*, à un apprentissage de la mort :

Alors, je regarde autour de moi pour apprendre ce que personne ne semble savoir ou vouloir dire.

Quand entre-t-on en agonie ? Qu'est-ce que l'agonie ? Quand prend-on le nom de mourant ? Suis-je mourante ? Est-ce douloureux ?

Je deviens questions. Je ne suis plus que questions. Jour et nuit.

Y a-t-il une chose, une seule, qui n'ait pas été futile dans ma vie?

À quoi ont servi mes rêves, mes espoirs, mes luttes, mes souffrances, mes amours, ma course folle?

Tout dégringole soudain, évidé, et s'émiette en moi. (*VC*, p. 65, 70)

Le cheminement initiatique de la mourante vise également le dépassement de la périssabilité et l'insignifiance de l'existence humaine, à travers une émancipation de l'« amas de choses superflues », tout comme de la « sollicitude inquiète qui s'y rattache » (*VC*, p. 72). Le seul apaisement au cœur de cette halte d'horreur intense, de dérive formelle et spirituelle, c'est la compagnie des êtres aimés, lors du franchissement des « eaux noires et fangeuses du grand fleuve infernal » (*VC*, p. 76).

Et, si l'oubli n'arrive pas à sauver la mourante du néant, seul le détachement lui offrira la délivrance de la corruption temporelle :

En fait, il ne sert à rien d'essayer d'oublier. Ça revient toujours. On s'en aperçoit vite. Ce qu'il faut, c'est se détacher. Renoncer. Laisser aller chacune de ces choses, et elles sont multitude, comme on se dépouillerait lentement de lourdes valises et de sacs, de vêtements, de pelures et de masques superposés. Quand on commence véritablement à le faire, c'est un grand déchirement, une douleur aussi vive que celle qu'on peut ressentir en s'arrachant à deux mains de grands lambeaux de peau, de chair. (*VC*, p. 73)

Au début, le renoncement au futile et au périssable est vécu douloureusement, comme une amputation d'une partie de soi-même. Cependant le dépouillement, opérant progressivement et en profondeur, sera bientôt ressenti comme un allégement donnant à l'héroïne le goût du voyage « léger, sans aucun bagage. Libre et souple. » (*VC*, p. 74) En même temps, l'affranchissement de la pesanteur procurera à la mourante une sorte d'euphorie, tout en la douant d'une vision renouvelée du monde qui la fait consentir à l'éphémère : « toutes ces choses que je croyais inutiles sont des offrandes à la vie toujours présente en moi et aussi à la mort qui approche, peut-être pour implorer sa clémence à l'instant décisif » (*VC*, p. 74).

L'entrée dans la phase terminale du processus transformationnel s'entrevoit à l'instant de la séparation du corps et de l'esprit :

[4] Sylvie VIGNES-MOTTET, « Entretien avec Aude », dans *Littératures*, n° 52/2005, La nouvelle québécoise contemporaine, p. 183.

Je deviens attentive à la scission qui s'effectue lentement entre ce corps que je croyais MOI, que j'ai tant aimé, et l'impalpable MOI qui, lui, n'est pas atteint. J'assiste, fascinée, à cette mue qui ne ME tuera pas, qui laissera simplement sur le lit la dépouille de ce corps qui ne sert déjà plus à rien, que je ne veux plus traîner. (*VC*, p. 73)

Une fois l'identification avec le corps dépassée, la détérioration de la matière ne conduit plus à l'affolement, en raison de l'étonnante révélation de l'essence inaltérable, de l'émergence de « cette chose fluide qui semble être restée intacte en moi et que non seulement la maladie n'a pas atteinte, mais qui semble prendre des forces au contact de tout ce mal, se développer, vouloir […] sortir de sa chrysalide » (*VC*, p. 74), afin de placer l'être au royaume de l'éternel. Le dépassement du caractère inéluctable de l'existence est lié à la récupération de la « pure candeur » de l'enfance qui transmue la douleur en félicité : « Une joie pure que je n'ai pas ressentie depuis des siècles et qui doit appartenir à la petite fille que j'ai été et non à la femme que je suis devenue, raisonnable et modérée. » (*VC*, p. 75)

Finalement, c'est dans « l'absolu de [l']amour » partagé avec les « INTACTS » que la métamorphose formelle et spirituelle de l'être s'opère. La consubstantialité d'essence finit par sauver atteints et intacts, malgré la souffrance, l'horreur intensifiée ou les apparences trompeuses. En vertu du principe des vases communicants, l'allégement et la sérénité acquis par l'héroïne l'instant où elle a déserté à jamais son corps désormais trop encombrant, calmera, « par ricochet », les intacts qui, tout en ayant la conscience d'avoir accompli « une partie de leur propre voyage », savent qu'au moment de « leur métamorphose, ils ne seront pas seuls » (*VC*, p. 75).

Et, grâce au creuset du récit fantastique, les douleurs, voire les pertes existentielles sont transmuées, par le regain d'une pureté originelle qui transforme l'éphémère en une œuvre sublime qu'un artiste « dessinerait longuement sur le sable, à marée basse, […] et que la marée montante lécherait ensuite lentement » (*VC*, p. 71).

Bibliographie:

AUDE, « Vases communicants » *(VC), dans Cet imperceptible mouvement*, Montréal, XYZ, 1997.

ÉMOND, Maurice (directeur), *Les voies du fantastique québécois*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1990.

LORD, Michel, Aude. « Les métamorphoses de la chrysalide », dans *Québec français*, n° 108/1998, p. 79-82.

LORD, Michel, « Émotion, invention et irrévérence », dans *Lettres québécoises*, n° 87/1997, p. 33-34.

MORIN, Lise, *La nouvelle fantastique québécoise de 1960 à 1985: entre le hasard et la fatalité*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1996.

VIGNES-MOTTET, Sylvie, « Charbonneau-Tissot Claudette. Aude », et « Entretien avec Aude », dans *Littératures*, n° 52/2005, La nouvelle québécoise contemporaine, p. 177-183.

VIGNES-MOTTET, Sylvie, « Cet imperceptible mouvement d'Aude : Délicats sismogrammes », dans *Littératures*, n° 52/2005, La nouvelle québécoise contemporaine, p. 145-159.

EGOTISM AND DEATH CONSCIOUSNESS

Cosmina Andreea Roșu

PhD, University of Pitești

Abstract: Anton Holban's obsessional literature knows only one character (despite his name) offered by the persistence of the adolescent psyche. The personal myth grows constantly with the character's variation of the introspective perspective. The character tries to defy death, but in the end it seems to be the only true certainty. The writer's experience is essential for the artistic metamorphosis: the bigger the consciousness, the greater the pain.

Keywords: myth, egotism, Eros, Thanatos, consciousness.

Proza lui Anton Holban, în mod special *Romanul lui Mirel, O moarte care nu dovedeşte nimic, Ioana* şi *Jocurile Daniei*, este formată dintr-un colaj de ipoteze asupra unor teorii psihologice care emană din voinţa de a experimenta în jurul unui mit personal. În analiza operei holbaniene va fi folosită această noţiune nu în sensul subcurent al conştiinţei, ci în sensul de totalitate a reprezentărilor conştiente pe care le are despre sine personajul lui Holban, şi care-l conduc spre ideea superiorităţii sale asupra mediului.

Mitul personal se constituie treptat, pe măsura acumulării autoobservaţiilor, din multipla variere a perspectivei introspective. Substratul mitologic al mitului personalităţii din proza holbaniană este oferit de prelungirea şi persistenţa psihismului adolescentin.

Literatura obsesională la Anton Holban afirmă un singur personaj, indiferent de numele atribuit, personaj care nu-şi modifică decât sensibil, de la un roman la altul, configuraţia psiho-spirituală, ceea ce se schimbă date fiind circumstanţele creionate pentru experimentarea eu-lui. Personajul care îşi construieşte şi îşi alimentează un mit al personalităţii este întotdeauna personajul masculin. Indiferent de ipostaza în care este surprins – adolescent, student, tânăr bărbat – acesta îşi hrăneşte mereu existenţa interioară sau exterioară din impunerea personalităţii sale asupra celor din jur, în special prin minimalizarea sau suprimarea personalităţii feminine. În romanele holbaniene, majoritatea trăirilor personajului masculin – trebuie menţionat că la Holban eroul masculin este unul şi acelaşi în toate scrierile sale, surprins în diferite ipostaze ale vieţii, fiind o reflectare a eu-lui creatorului însuşi – sunt mediate de strategia desfăşurată pentru a impune mitul artistului.

Personajul masculin creat de Holban este preocupat să-şi pregătească efectele pe-ndelete. El îşi savurează cu cruzime rezultatele, ca un adevărat tehnician al dominaţiei. În privinţa instinctului dominator pe care Lovinescu îl numise *nevoia de tiranie* a personajului holbanian, Liviu Petrescu arată că nu obiectele sau fiinţele însele sunt preţuite de eroii lui Holban, ci puterea pe care o au asupra lor, capacitatea de a dispune de ele.

Atât la Mirel, cât şi la Sandu (ipostaza autorului ca tânăr bărbat), latura dominatoare include un fel de didacticism care vrea să transforme ambianţa după principiile frumosului. Factorul intelectual de care personajul holbanian face atâta caz mistifică adesea absenţa iubirii sau indecizia erotică. Discuţiile savante la care îşi provoacă partenerele acest caracter au acea

semnificaţie a unui cod indirect, menit să ascundă fondul discuţiilor sau al situaţiilor. În acest caz, cultura devine mediatoarea unor sentimente inautentice, un subterfugiu la care Sandu recurge pentru a escamota un conflict latent, cum este cel dintre el şi Irina (*O moarte care nu dovedeşte nimic*). Cultura este şi un argument pentru afirmarea superiorităţii. Această puternică manifestare a superiorităţii masculine se reflectă şi se răsfrânge mai ales asupra imaginii feminine. De fiecare dată când această manifestare a mitului personalităţii se acutizează, femeia este (nedrept, de cele mai multe ori) minimalizată, ironizată, uneori chiar desfiinţată.

Superioritatea, forţa caracterului masculin înseamnă, implicit, inferioritatea netă şi slăbiciunea personajului feminin. Niciuna din iubirile eroului holbanian nu este scutită de o stare – mai surdă sau mai lămurit cristalizată – de nemulţumire faţă de situaţia prezentă, pe de o parte, şi de mobilizare a tuturor aspiraţiilor spre un viitor nebulos, pe de altă parte, dar încărcat de promisiuni.

În analiza Irinei perspectiva îi aparţine lui Sandu, fiind limitată şi unidirecţională. Pe tot parcursul romanului *O moarte care nu dovedeşte nimic*, personalitatea Irinei apare strivită, întinzându-se copleşitor mitul personal al lui Sandu. Romanul nu reprezintă radiografia nici a geloziei, nici a indeciziei erotice, ci o incapacitate de a iubi.

În toată această afirmare a mitului personalităţii se infiltrează pe nevăzute o slăbiciune, o obsesie care diminuează tăria de caracter a bărbatului: obsesia morţii. În romanul *O moarte care nu dovedeşte nimic***,** aceasta este prezentă încă din titlu şi se strecoară uşor prin paginile romanului, evoluând de la o simplă idee, ca oricare alta, până la acel gând insistent, obsesiv, omniprezent, care macină şi distruge încet un personaj aparent puternic. Sentimentul de dominaţie pe care Sandu îl manifestă, în superioritatea lui, faţă de acea creatură slabă, pe care o ştia şi o modelase chiar el, i se părea teribil. Aceste atitudini probează ideea ascendenţei mitului personal, a amorului propriu asupra erosului în romanul *O moarte care nu dovedeşte nimic*. Acestea se înscriu motivului ochiului, investigaţia care eşuează tocmai din cauza faptului că eroul se străduieşte atât de mult să vadă cât mai mult şi cât mai adânc, încât nu află şi nu înţelege nimic, deşi dispune de toate mijloacele de investigaţie. Astfel, el este adevăratul infirm, condamnat la cecitate.

De altfel, de-a lungul întregului roman, este prezentată dărâmarea acestui mit personal al bărbatului tocmai prin această obsesie a morţii femeii de lângă el. Stocul de sentimente devine principala sursă de analiză a celuilalt: s-a sinucis din prea mult sentiment de iubire sau a fost doar un accident? Astfel, finalul rămâne deschis, ambiguu, lăsându-l pe Sandu să se consume în continuare cu investigaţii inutile asupra a ceea ce pare un afront din partea Irinei care, dispărând, şi-a luat cu ea taina pe care eroul nu a putut-o descifra (şi în aceste condiţii nu va avea nicio şansă de reuşită). Orgolios şi labil, Sandu acceptă în subconştient sacrificiul femeii. Ca şi în mitul meşterului Manole, născut din concepţia superiorităţii bărbatului, sacrificiul femeii se dovedeşte zadarnic în dobândirea fericirii. În sufletul lui orgolios interpretează sacrificiul femeii ca o jertfă logică: *A fost convinsă că-mi este de prisos şi dispăruse*[1].

Chinurilor de conştiinţă li se asociază impresia de artificializare a vieţii şi denaturare a trăirii: *...aveam remuşcări pentru această examinare continuă, care făcea ca emoţiile mele să fie oarecum falsificate*[2]. Când se întâmplă ca emoţia să scape necontrolată, faptul este notat ca un eveniment. Voinţa de cunoaştere este mereu mai puternică, iar clipele de abandonare în voia fluxului trăirii, extrem de rare. Pentru personajul holbanian primează emoţia artistică ce pare să se substituie trăirii autentice.

[1] Anton Holban, *Jocurile Daniei*, *O moarte care nu dovedeşte nimic, Ioana*, Ed. Eminescu, 1985, p. 97
[2] Idem, p. 58

Adoptând formula jurnalului intim, scriitorul facilitează drumul către autoscopie.

Prozatorul este revoltat de mediocritatea conduitei umane în lupta inegală purtată cu destinul potrivnic. Personajul holbanian este constrâns să admită caracterul relativ al demersurilor sale introspective şi este asuprit de sentimentul amar al înfrângerii în faţa infinitului interior. Dar imensul orgoliu al lui Sandu are totuşi o consolare unică: aceea că supliciul său nu a fost inutil deoarece a cunoscut materializarea într-o operă de artă.

Această dublă confruntare a protagonistului cu sine şi cu imaginea lui surprinsă în ipostază feminină oferă o viziune perfect simetrică asupra operei. Această luptă în sine reprezintă permanent, în cazul de faţă, o sfâşiere a eu-lui. Aşadar, Ioana apare ca o proiecţie materială a unei stări interioare şi există doar prin raportare la Sandu. Ea trăieşte numai ca un alter-ego al personajului principal masculin, este proiecţia feminină a psihologiei lui încărcate şi contorsionate. Este imposibil să o închipuim într-un alt context, mişcându-se, respirând, evoluând decât în cel pe care îl conturează Sandu. Vedem o primă imagine a Ioanei care aminteşte de cea a Irinei: are acelaşi aer provincial purtând o rochie destul de pretenţioasă, dar cusută fără gust, este lipsită de graţie şi naturaleţe în mişcări. Ulterior, rememorat, reconstruit din frânturi şi contraste, portretul ei reprezintă ceva nou, este mereu retuşat revelând o femeie extrem de inteligentă care-l poate depăşi foarte uşor pe cel care încearcă să o formeze. Ea evoluează, trece la un statut superior superioară, ceea ce îl face pe Sandu să nu mai deţină controlul absolut asupra iubitei, să se transforme spiritual fiindu-i oferite anumite satisfacţii intelectuale alături de aceasta. Ca şi el, apreciază literatura şi muzica bună, are simţ critic şi-şi susţine cu tărie opiniile, este hotărâtă – nemaifiind simpla oglindă care reiterează părerile eroului – dă dovadă de mult bun gust, rafinament şi intuiţie, dar şi subtilitate în discuţiile pe teme intelectuale; au o structură temperamentală asemănătoare şi îi este cel puţin egală. Eroina devine imprevizibilă pentru Sandu având o sensibilitate *nevrotică* după cum observa G. Călinescu. Femeia depăşeşte statutul de victimă şi aici observăm extraordinara diferenţă dintre Ioana şi Irina – permanenta victimă, receptorul pasiv. Şi totuşi, cu argumente puerile, Sandu susţine superioritatea bărbaţilor; singurul motiv pentru care o mai poate considera inferioară pe Ioana este simplul fapt că aceasta este… femeie – reacţia clasică a misoginului care se simte în inferioritate şi încearcă să riposteze. Existenţa Ioanei şi a lui Sandu se consumă prin permanente răsuciri spre trecut, un trecut analizat cu patimă, cu înverşunare şi a cărui evocare aduce în prim-plan sentimente confuze: umilinţă, remuşcări, gelozie, ură. Numai în momentul în care află de boala lui Viky, cei doi înţeleg că nu pot nega realitatea şi că trebuie să o înfrunte.

Eroul, Sandu, este foarte asemănător, din punct de vedere structural, cu Ioana. El îi recunoaşte femeii inteligenţa virilă, absenţa vicleniei, loialitatea, trăsături foarte puţin specific feminine. Sandu nu o mai poate domina şi este nevoit să o accepte ca parteneră egală. Protagoniştii sunt ca nişte monade între care nu este posibil acordul. Comunicarea se produce numai la nivel intelectual, dar rezolvarea neînţelegerilor nu poate veni de aici. Explicarea stării de suferinţă are, iarăşi, la bază, orgoliul nemăsurat al lui Sandu.

Mecanismul medierii duble iese la iveală în acuzaţiile pe care şi le aduc unul altuia. El, posesorul unui imens orgoliu se teme mereu de spiritul ei dominator şi face, în secret, planuri *de evadare*. În cazul Irinei, negăsind o personalitate puternic structurată, Sandu îşi exercită în voie tirania, iar încetarea jocului produce dezastrul lui sufletesc. Însă Ioana îi este egală în planul spiritualităţii, depăşindu-l în gradul de intensitate a iubirii. Instinctul sigur al femeii descoperă punctul vulnerabil, exprimând o constatare fără replică: *Se poate*, spune Ioana, *să fi fost nedreaptă cu tine, să te fi chinuit, să-ţi fi distrus viaţa, dar un adevăr se desprinde sigur: eu te-*

am iubit, şi tu nu![3]. Acest *tu nu!* trebuie reportat la firea dilematică a lui Sandu pentru care a trăi înseamnă, înainte de toate, a suporta complexul lucidităţii. Ioana îi reproşează, şi nu doar o dată lui Sandu, excesul cazuistic, acuzându-l de lipsa spontaneităţii.

Înspăimântat de efemeritatea emoţiilor şi sentimentelor, eroul ar vrea să prelungească starea psihologică, să o desprindă din complexitatea ei structurală. Dar necesitatea organică a autoscopiei infinitezimalului psihologic dezagregă totul, lăsându-l pe erou dezarmat în faţa vieţii, sub imperiul tutelar al îndoielii.

Dacă în *O moarte care nu dovedeşte nimic* obsesia morţii izvorâse din slăbiciunea personajului feminin, în *Ioana*, această obsesie reapare din debilitatea bărbatului.

În personajul holbanian, snobismul coexistă deopotrivă cu agentul destructiv al mitului personal, spiritul critic. Există în *Ioana* un pasaj sugestiv pentru o mai bună înţelegere a ceea ce înseamnă mitul personal: Ioana se confesează lui Sandu, încercând să-i ofere noi dovezi de iubire cu efect paleativ pentru gelozia lui nestăvilită. Imaginii frumoase despre sine i se contrapune în roman cea rezultată din demersurile lucide. Personajului spiritualizat, adolescentului care inspiră gânduri protectorale, i se opune egoistul cu impulsuri clar dominatoare. Pe acelaşi fundal romantic se insinuează ideea obsesivă a morţii spirituale a celor doi tineri.

Legat de mitul personal, există la Anton Holban o mare obsesie: Celălalt. Inconsistenţa Celuilalt îl însingurează pe eroul holbanian. Salvarea ar fi certitudinea pe care ţi-o poate da participarea ta la existenţa Celuilalt. Experienţa este, fără îndoială, relativă. Reuşita ei depinde de dominarea Celuilalt. Dragostea devine dorinţa de posesiune prin transformarea Celuilalt în *eu*. Mai mult decât la alt autor, pentru Holban, Celălalt reprezintă moartea eu-lui. *Prin el, eu nu exist*, iar dragostea devine şi este o experienţă inautentică. Sandu, autorul jurnalului din *Ioana,* are, asemenea lui Proust, conştiinţa discontinuităţii psihice, sentimentul că este în fiecare clipă *altul*, precum căutătorul timpului pierdut. În clipele cele mai apropiate de Ioana, el nu îşi pierde tovarăşul interior (luciditatea), care îi controlează toate gesturile.

O moarte care nu dovedeşte nimic este romanul *detronării stăpânului*, iar *Ioana* îl reprezintă pe acela al *imposibilităţii unei victorii*. Conflictul de bază între pasiune şi dorinţa mediată, împreună cu complexul social, îl menţin pe Sandu într-o stare permanentă de iritare, cu dorinţa de răzbunare. Căci Sandu este prins în menghina complexelor: sociale, religioase şi de vârstă.

Există atât în *O moarte care nu dovedeşte nimic*, cât şi în *Ioana* o dublă luciditate: aceea care îl însoţeşte şi îl inspiră în momentul în care aşterne pe hârtie evenimentele şi aceea care îi domină judecata şi analiza severă a tot ceea ce îşi poate aminti. Sandu este creat de Holban intelectual doar pentru a face posibilă confesiunea la persoana întâi şi pentru a se conforma modalităţii narative: *stilul este personajul*[4]. Eu-l care povesteşte îl dublează pe cel care a trăit şi a gândit şi pe care acum îl analizează şi îl judecă inserând paranteze în care îşi expune actualele comentarii şi corecturi, confirmând sau punând la îndoială cele afirmate sau trăite, propriile experienţe.

O interpretare a romanelor se poate realiza numai prin raportarea unui roman la celălalt.

În *Jocurile Daniei,* romanul *a doi oameni care cred că se iubesc, şi totuşi nu-şi pun nicio întrebare existenţială*[5], eroul nu mai exercită asupra Daniei aceeaşi influenţă pe care o avea Sandu asupra Irinei sau a Ioanei. Ea este cea care face jocul, cea care stabileşte regulile, cea care asigură desfăşurarea şi consemnează rezultatul. El se află în defensivă continuă. Ea rămâne o

[3] Idem, p. 149
[4] Idem, p. 145
[5] George Pruteanu, *Convorbiri literare*, nr. 5, 15 martie 1972, p. 9

enigmă, rolurile se schimbându-se radical în această carte. Pentru îndrăgostitul plin de ezitări, apropierea de Dania este comparată cu *truda lui Tantal în infernul care se numeşte* ***viaţa mea***[6]. Cele două personaje întruchipează două lumi incompatibile care se intersectează doar accidental, iar condiţia lor se dovedeşte paradoxală.

Nu la fel de bine conturat, mitul personalităţii pierde teren în romanul în care diferenţele dintre cei doi îl fac pe Sandu să tempereze asaltul erotic în faţa numeroaselor oprelişti impuse de tradiţia celuilalt. S-a modificat optica celui care iubeşte, iar relaţiile insolite dintre personaje produc o mutaţie esenţială a perspectivelor. Drama nu mai este de natură cognitivă, ci ontică. Amorul se dovedeşte, în ultimă instanţă, mai puternic decât amorul propriu, de unde o înţelegere mai profundă a dialecticii contrariilor. Tragicul în acest roman se naşte la confluenţa dintre firea anxioasă a lui Sandu şi provizoratul absolut în care îl aruncă iubirea lipsită de gravitate a Daniei. Starea de alertă, torturantă, este indispensabilă dramei personajului masculin.

Există un dezechilibru între acumularea tensiunilor psihogene şi descărcarea lor. Dedublarea înseamnă flagelul luciditătii. Provizoratul iubirii creşte din provizoratul însuşi al vieţii, simţit cu acuitate de Sandu. În iubirea pentru Dania filosofia clipei nu-l ajută să se împace cu situaţia, ci i-o agravează, adâncindu-i sentimentul insecurităţii. Starea de provizorat şi de aruncare în lume care marchează psihologia personajului holbanian îl înrudeşte cu literatura existenţialistă şi cu aceea a absurdului.

Toţi eroii lui Anton Holban au vocaţia suferinţei.

Odată cu eroul, Holban se prezintă ca un temperament frământat, neurastenic, prea avid de certitudini şi absolut într-un spaţiu prin excelenţă al incertului şi relativului care este iubirea, iubirea unui om problematic şi grav pentru o tânără. Maniera labirintică de relatare a avalanşelor sentimentale se explică prin temperamentul chinuit de incertitudini al scriitorului, prin constituţia sa interioară complicată. Romancierul Sandu se gândeşte la felul cum îi va fi receptată cartea mai târziu de către Dania, opera sa devenind *un veritabil testament literar*[7]. Paradoxul acestei cărţi stă în faptul că personajul-narator încearcă tot timpul să se definească, dar această circumscrierea a eu-lui său profund are loc indirect, prin intermediul bucuriilor şi suferinţelor trăite.

Cunoaşterea originară defineşte personajul masculin din opera lui Anton Holban, intelectual însetat de absolut, care, prin însăşi natura lui, refuză să trăiască altfel decât conştient, cu luciditate, asemenea eroilor lui Camil Petrescu – *singura existenţă reală e aceea a conştiinţei*.

În acest context, iubirea este o problemă de cunoaştere şi nu de trăire; eroii săi încercând să descompună mecanismul iubirii se dedublează şi trăiesc prăpastia dintre realitatea nesatisfăcătoare, compromisă, imperfectă, incertă şi lumea lor interioară, intimitatea devoratoare de certitudini, adevăruri imuabile şi, implicit, frumuseţe. Personajul masculin reuşeşte să supravieţuiască doar în ipostaza de creator de certitudini, baza acestei arhitectonici este, însă, mereu în interior, de aici apărând drama.

Eros şi Thanatos în opera holbaniană

Dintotdeauna a existat fascinația morții datorată necunoscutului care învăluie această noțiune. Încă din Antichitate oamenii și-au manifestat obsesia pentru moarte și pentru ceea ce au numit „viața de apoi". Misterul sub care acestea sunt învăluite a generat, de-a lungul timpului, numeroase culte ale zeilor morții cu diferite concepții asupra încheierii existenței umane. Pornind de la concepția potrivit căreia omul este alcătuit din trup și suflet, din materie și spirit, sau din trup, energie vitală și suflet sau la teorii ale reîncarnării perpetue, moartea a reprezentat, într-o oarecare măsură, o certitudine: o încetare a vieții în planul existenței noastre.

[6] A. Holban, op. cit., ed. cit., p. 79
[7] Gh. Glodeanu, *Anton Holban sau* ***transcrierea*** *biografiei în operă*, Ed. Limes, Cluj-Napoca, 2006, p. 123

Omul a încercat să sfideze moartea, deoarece este un fenomen care a ridicat multe semne de întrebare tuturor civilizațiilor. Încă din cele mai vechi timpuri au încercat să răspundă la întrebarea cea mai arzătoare: ce se petrece după moarte?

Din descoperirile făcute în urma studierii diferitelor civilizații s-a putut observa o diversitate a percepției morții care se dorea abolită prin diverse tehnici. Egiptenii au dezvoltat tehnica mumificării trupului – pe care, conform legendei, Anubis a folosit-o pentru prima oară pentru Osiris – și depozitarea acestuia în morminte extraordinare precum piramidele. Majoritatea zeităților egiptene au legături cu noțiunea de „moarte": Ammut este devoratoul sufletelor nedemne, Anubis este străjerul lui Necropolis și deținătorul otrăvurilor, al remediilor și ierburilor medicinale. Mortul se urcă în barca lui Atum (Ra) și este dus la Osiris – regele morților – pentru a fi judecat. Zeița Maat este cea care păzește balanța sufletelor, în care este cântărită inima mortului, iar Zeul Thot notează toate hotărârile acestui zeu pe tăblițele lui, după care mortul poate să trăiască veșnic alături de Osiris.

În Orientul Mijlociu exista credința că morții sunt încă vii, moartea însemnând doar o separare a sufletului de trup considerat după moarte impur, motiv pentru care morții nu se îngropau și nici nu se incinerau, focul și pământul fiind elemente sacre, care nu trebuiau pângărite de trupul defunctului. De aceea, morții erau duși în așa-zisele „turnuri ale tăcerii", iar soarta sufletului uman era hotărâtă de faptele făcute în timpul vieții. Oamenii răi erau sfâșiați în întregime de demoni, conform profețiilor lui Zarathrustra; sufletele celor drepți erau duse de Vohu Manah într-o lume lipsită de pericole, în Paradis.

Pe de altă parte, în Grecia antică ce dispune de o cultură impresionantă, exista lumea subterană a zeităților, Hades (care avea cinci râuri care curgeau prin ea, fiecare reprezentând un sentiment uman), guvernată de zeul omonim și păzită de Cerber, câinele cu trei capete. Legătura dintre lumea aceasta și lumea morților se realiza prin râul Styx peste care sufletul era condus de luntrașul Charon pe care îl plătea cu monede din cele lăsate de apropiați la înmormântare. În concepția grecilor nicio faptă rea nu rămânea nepedepsită încă din timpul vieții. Pentru aceasta existau Furiile – spirite feminine care aduceau răzbunarea împotriva celor care au comis anumite crime, Kerele – entități ale morții și distrugerii, Persephona – zeița lumii subterane, soția lui Hades. Zeul morții era însă Thanatos (la romani fiind reprezentat de o divinitate feminină, Mors), fiul zeiței primordiale Nyx (Noaptea) și fratele zeului somnului, Hypnos. Despre Thanatos se spunea că poartă veșminte negre și apărea deseori înaripat. El aparținea generației preolimpiene și nu ținea seama de puterile celorlalți zei, ci îndeplinea totul după bunul său plac. Mitologia greacă evita de obicei detaliile sumbre, iar acesta, deși zeu important, era pomenit în cazuri extreme și, din superstiție, foarte rar invocat.

La polul opus, apogeul existenței umane este adesea identificat cu starea euforică pe care individul o înregistrează în urma prinderii în mrejele iubirii. Și de acestă dată, grecii antici considerau că cel care aprindea focul dragostei era tot un zeu, Eros, zeul iubirii (Cupidon sau Amor în mitologia romană), capricios și necruțător, fiul lui Hermes și al Afroditei (Venus), și fratele lui Anteros. Înfățișat ca un copil frumos, uneori înaripat, cu săgețile lui care nu greșeau niciodată ținta, Eros semăna chinurile mistuitoare ale dragostei atât printre zei, cât și în rândul muritorilor. Acesta este o divinitate greacă primordială, personificând dorința, născută din Haos, generalizându-se mai tarziu ca zeu al dragostei carnale.

Reminiscențe sau reinterpretări ale acestor credințe întâlnim adesea în operele literare.

Binecunoscutul părinte al psihanalizei, Sigmund Freud considera că oamenii sunt conduși de două dorințe centrale aflate în conflict: impulsul vieții (Eros sau supraviețuirea, propagarea, foamea, setea și nevoia actului sexual) și impulsul morții (Thanatos). Astfel, Eros

reprezintă pulsiunea fundamentală a ființei, libidoul care împinge orice făptură să se realizeze în act. Impulsul morții (sau instinctul morții), a cărui energie este cunoscută ca anticathexis, reprezintă un impuls intrinsec prezent în toate ființele, de a reveni la o stare de calm: cu alte cuvinte, o stare anorganică, de moarte. În cosmogonia orfică, la originea lumii stau Bezna și Vidul. Bezna zămislește un ou, din care iese Eros, iar cele două jumătăți ale întregului spart vor alcătui Cerul și Pamantul.

După Platon, Eros este un daimon, o ființă intermediară între zeu si om, care oferă nebunia iubirii.

Schopenhauer consideră că lumea reprezentării noastre este simplă aparență, ființa fiind situată dincolo de sfera accesibilă experienței, idee la care au contribuit și concepțiile lui Platon și Kant. Lumea, așa cum ne-o_reprezentăm spontan este, în realitate, rodul unei activități complexe în care intelectul organizează, prin intermediul cauzalității, datele sensibile, risipite și fugare: „Experiența intimă este cea care, facându-ne să sesizăm, în interiorul ființei noastre, cezura dintre interior și exterior, ne oferă ocazia unei treceri salvatoare de la una la cealaltă. (...) Corpul trăit este interior, iar această interioritate este cea care determină trecerea subiectului de la impersonalitatea ce caracterizează cunoașterea la individualitatea care îi da specificul de ființă vie.”[8]. Omul se află în inimă, nu în cap – susține Schopenhauer, iar Anton Holban pare să îl contrazică prin personajul său masculin: „Dând coerență existenței, iubirea se completează la Holban cu obsesia thanatică, inseparabilă”[9] putându-se observa cu ușurință că în întreaga sa operă întâlnim „proiecția unui spațiu interior stăpânit de geniul morții”[10] în care se manifestă un personaj „sadic, masochist sau sado-masochist (...) un suflet bântuit de sentimentul morții”[11]. Acesta este protagonistul unui permanent conflict interior; sufletul său pendulează mereu între Eros și Thanatos, este chinuit de incertitudini care au întotdeauna o cauză cerebrală. Anton Holban este permanent obsedat de suferință pe care o amplifică deoarece din aceasta se nasc marile creații. Singurele sale bucurii par a fi muzica și călătoriile.

În *Ioana* „Eros și Thanatos șoptesc premonitor din valurile mării”[12]. Autorul este convins că fiecare bucată muzicală are decorul ei. Astfel, „simbioza dintre muzică și apă creează un narcotic pentru necazuri”[13].

Anton Holban nu regăsește în viața sa reală materializarea dorințelor sale, ceea ce poate determina semnificația metafizică a dramei lui Sandu care este un model de inconsecvență și dualitate psihică – mai ales prin crearea unui dublu feminin – mărturisit în paginile *Ioanei*: „Am de atâtea ori impresia că nu sunt un singur om, ci sunt în fiecare clipă altul și între ei nu există nicio legătură”[14]. Pare că experiența trăită de scriitor este sursa primordială pentru metamorfozarea artistică. Sentimentul de neîmplinire nu cunoaște nicio remisiune durabilă și, cu cât conștiința este mai înaltă, cu atât este mai vie durerea. Suferința este amplificată prin încercarea de a o ocoli sau de a se sustrage de la ea prin diferite refulări.

În ciuda pesimismului său fatal, personajul masculin holbanian, simțindu-și sfârșitul, „se agață de viață, și în special de manifestarea ei culminantă, dragostea, cu înverșunare paroxistică”[15]. Este singura sa posibilitate de supraviețuire.

[8] A. Schopenhauer, *Lumea ca voință și reprezentare*, Ed. Humanitas, 2012, p. 141
[9] M. Zamfir, *Cealaltă față a prozei*, Ed. Eminescu, 1988, p. 151
[10] D. Micu, *Literatura română în secolul al XX-lea*, Ed. Fundației Culturale Române, București, 2000, p. 127
[11] ibidem
[12] O. Ichim, *Cealaltă față a prozei*, Ed. Eminescu, București, 1988, p 151
[13] ibidem
[14] A. Holban, *Ioana*, Ed. Pantheon, București, 1934, p. 341
[15] D. Micu, op. cit., ed. cit., p. 127

BIBLIOGRAPHY

- Călinescu, Al., *Anton Holban. Complexul lucidității*, Ed. Albatros, 1972;
- Călinescu, G., *Istoria literaturii române*, Ed. Semne, Bucureşti, 2003;
- Constantinescu, Pompiliu, *Consideraţii asupra romanului românesc* în *Scrieri*, vol. VI, Ed. Minerva, Bucureşti, 1975;
- Constantinescu, Pompiliu, *Romanul românesc interbelic*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1977;
- Crohmălniceanu, Ov. S., *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1984;

Glodeanu, Gheorghe, *Anton Holban sau **transcrierea** biografiei în operă*, Ed. Limes, Cluj-Napoca, 2006;

Holban, A, *Ioana*, Ed. Pantheon, Bucureşti, 1934;

Holban, A, *Jocurile Daniei*, *O moarte care nu dovedeşte nimic, Ioana*, Ed. Eminescu, 1985;

- Lăzărescu, Gheorghe, *Romanul de analiză psihologică în literatura română*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1983;
- Lovinescu, Eugen, *Trei măşti funerare* în *Memorii*, vol. III, Ed. Adevărul, Bucureşti, 1937;
- Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe*, Ed. 100+1 Gramar, Bucureşti, 2002;
- Micu, D, *Literatura română în secolul al XX-lea*, Ed. Fundației Culturale Române, București, 2000;
- Papahagi, Marian, *Eros şi utopie*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1999;

Petrescu, Camil, *Doctrina substanţei*, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1988;

Schopenhauer, A, *Lumea ca voință și reprezentare*, Ed. Humanitas, 2012;

- Simion, Eugen, *Ficţiunea jurnalului intim*, vol. III, *Diarismul românesc*, Ed. Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2005;
- Zaciu, Mircea, *Clasici şi contemporani*, E. D. P., Bucureşti, 1994;
- Zamfir, Mihai, *Cealaltă faţă a prozei*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1988;

*** *Scriitori români*, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1978 (Coordonator Mircea Zaciu în colaborare cu M. Papahagi şi A. Sasu);

- *** *Romanul românesc în interviuri*, II, (G-P), p. I, Ed. Minerva, Bucureşti, 1986;

*** *Dicţionarul esenţial al scriitorilor români*, Ed. Albatros, Bucureşti, 2000 (Coordonator Mircea Zaciu).

-

BETWEEN MYTH AND FANTASY IN NICOLAE VELEA'S PROSE

Georgiana-Elisabeta Panait (Baciu)

PhD, ,,Transilvania" University of Braşov

Abstract :Nicolae Velea is a "champion" of short prose, radically restricted, the first volume of stories being "Poarta" (1960), followed by "Oct povestiri" (1964), "Paznic la harmonias" (1965), "Zbor jos" (1968), "The box with crickets" (1970), "In war a pogon with flowers" (1972). The kaleidoscopic technique, successions of sketches and Lilliputian stories, fragmented, especially compressed, leave the reader's impression that he is dealing with a notable writer. Epic weaves small, agglutinated canvases. He is interested not in the exploration of the depths of the soul, not in the ample inner interrogations, but everything is crystallized in small dimensions in consonance with seemingly minor facts and events, usually ignored by the writers of the seventh decade of the last century. Surprisingly, the selected characters from the world of villages but also from the urban environment (villagers, postmen, petty officials, drivers and especially children, teenagers) are sensitive, they have problems, they have revelations, thinking in their intimacy that they must know each other. themselves beyond kinship or countrymen.

Keywords: fantastic, mythical, the image of a fantastic-playful, narrative technique, short prose

The text of the paper

A-l apropia pe Nicolae Velea ca tehnică narativă şi viziune epică de Anton Pann, Ion Creangă, Ioan Brătescu –Voineşti şi chiar Marin Preda, mi se pare total nepotrivit, pentru că opera lui străbătută de ironie, umor, personaje anapoda sau fixate unele dintre ele în proverbe interpretate „ad litteram" sunt rodul unei agerimi creative moderne, autorul cultivând un rafinament constant de limbaj, o inventivitate care infuzează proza cu delicii nu numai formale ci şi cu posibilitatea personajelor de a lua cunoştinţă de ele însele de a se revela şi de a cunoaşte pe alţii. A privi dincolo de perimentrul lui gospodăresc sau de apartamentul său urban, pădurea, apele, holdele, a se bucura de ele şi a intra în relaţii cosmice cu acestea nu sunt la îndemâna oricui. Nicolae Velea este „un campion" al prozei scurte, radical restrânsă, primul volum de povestiri fiind „Poarta"(1960), urmat de „Opt povestiri"(1964), „Paznic la armonii" (1965), „Zbor jos" (1968), „Cutia cu greieri" (1970), „În război un pogon cu flori" (1972). Tehnica caleidoscopică, succesiuni de schiţe şi povestiri liliputane, fragmentate, deosebit de comprimate, lasă impresia cititorului că are de-a face cu un scriitor notabil, care utilizează „un limbaj numai al său, sfios şi metaforic, mereu imprevizibil, în opoziţie cu emfaza şi cursivitatea declamativă ale limbii de lemn"[1]. Ţese epic pânze de mică întindere, aglutinate. Îl interesează nu explorarea adâncimilor sufleteşti, nu interogaţiile interioare ample, ci totul este cristalizat la dimensiuni mici în consonanţă cu fapte şi întâmplări aparent minore, ignorate de obicei de scriitorii deceniului şapte a secolului trecut. Suprinzător este că personajele selectate din lumea satelor dar şi din mediul urban (săteni, poştaşi , funcţionari mărunţi, şoferi şi mai ales copii, adolescenţi) sunt

[1] Alex. Ştefănescu, *La o noua lectura:* Nicolae Velea, în Revista România literară, nr.41/ 2002, http://arhiva.romanialiterara.com/index.pl/nicolae_velea

sensibile, îi pun probleme, au revelații, gândind în intimitatea lor că trebuie să se cunoască și pe ei înșiși dincolo de rudenie sau de consăteni. În pofida aducerii în prim-plan a unor întâmplări și situații dramatice, a unei istorii ciudate care le cereau supunere necondiționată, acești oameni „mărunți" mai ales copii și adolescenți, nu abandonează bucuria de a trăi, de a se întâlni cu ocazia marilor sărbători tradiționale. Ceea ce iarăși impresionează în această proză pe suprafețe epice mici, este finețea observației care conduce inevitabil spre nuanțare și spre adâncimea umanului, nu numai poztivi cât și negativ și, încă un plus de originalitate a lui Nicolae Velea: înzestratrea personajelor sale cu insolita lor capacitate de a contempla activ ceea ce stimulează congnița dar, dacă ne întrebăm dacă sunt și oameni sărmani, naivi, aberanți, în proza lui Nicolae Velea? Raspunsul este afirmativ și în situația aceasta prozatorul îi fixează în tiparele lor „sine ira et studio" cu o oarecare îngăduință umană asociată cu râsul, voia- bună și compasiunea. Criticul literar Eugen Simion remarcă structurile artistice care conferă o notă aparte prozei scurte: „Prozatorul recurge la simbol, spiritualizează concretul, materializează inefabilul, sentimentul ca atare, introducând deliberat o tehnică în care realul și posibilul se succed, determinându-se."[2]. E ușor obsevabilă cum am amintit tehnica narativă, mozaicală, caleidoscopică, în multe din povestirile și nuvelele lui Nicolae Velea. Acest aspect al construcției epice concentrate, mozaicale a fost exemplificat și de Eugen Simion într-un studiu publicat ca prefață la antologia „Întâlnirea târzie": „Autorul nu urmărește de altfel, global un proces, ci fragmentar, caleiodscopic, nuvelele lui mai întinse(„Întâlnire târzie", „În război, un pogon de flori") sunt constituite în fapt dintr-o juxtapunere de schițe, prozatorul are darul de a observa pe suprafețe condensate și de a deduce o tipologie dintr-o număr limitat de reacții"[3]. În nuvela „Întâlnire târzie" se remarcă prezentarea lui Pavel Vîrșan, „împăcat cu el" și „cu toată lumea"[4], „o avere de băiat…bun"[5], cum îl defineau sătenii, care se căsătorește cu Fica, dar fata și mai ales mama ei, Panaita Cadîn, aveau o poveste stranie, nu era fiica lui Obaie ci a altui țăran „ Îi spusese femeii să se întidă cu cine-o vrea și să-i aducă n copil. Și Panaita după un timp îi adusese pe Fica. O vreme lucrurile au mers împăcat. Asta pînă cînd pe chipul fetei începuse să se deslușească liniile obrazului lui Mihai Ciupilitu, cu care era făcută"[6]. În continuare este surprinsă degradarea morală a mamei „Panaita se sălbăticise, se înrăise, dase în patima băuturii, ba învățase să tragă și din țigară"[7]. Nunta este una tradițională și spre surprinderea lui Pavel Vîrșan apare un concurent, nedorit, fostul iubit al Fiicăi. Întâlnirea tinerei soții cu fostul ei iubit, Milică, care ar dori să o despartă pe Fica de soțul ei pentru a rămâne cu el, eșuează „Sunt măritată, Milică…El nu-i eliberă mîinile. Atunci Fica îl privi liniștită și-l rugă: Lasă-mă, acu' lasă-mă în pace."[8], femeia fiind de o ținută morală ireproșabilă, anticipând pe Olina din concentratul roman al lui Nicolae Velea. Pavel Vîrșan crede că Fica nu-l iubește ci s-a căsătorit cu el din pricina bogăției iar relațiile dintre ei devin tensionate „Și Fica băgă de seamă acum, pentru prima dată ascuțit, că e foarte depărtată de bprbatu-său și nu-l mai dorea, nu aștepta ca el să închidă mai devreme la M.A.T și să se întoarcă acasă…"[9]. Acest aspect este fin analizat de către scriitor, Fica păstrând distanța valorii morale și estetice, amintind de personajul feminin, Nora, din drama „O casă de păpuși" de Henrik Ibsen. Finalul prozei este deschis, Fica îl părăsește pe Pavel ca să urmeze niște

[2] Eugen Simion, *Nicolae Velea: 8 povestiri*, Gazeta literară, Anul XI, nr.7(517),joi,13 februarie 1964, p.2.
[3] Eugen Simion prefață la antologia „Întâlnire târzie", Edit. Minerva, 2007, p.6.
[4] Nicolae Velea, *Întîlnire tîrzie*, Editura Eminescu, București, 1981, p.80
[5] Idem, p.81.
[6] Idem, p.83.
[7] Idem, p.83
[8] Idem, p.101
[9] Idem, p.106

cursuri pentru a se califica într-o meserie dar nu știm dacă decizia ei de a-l părăsi pe soț este efemeră sau definitivă, ca și Nora: „Păi eu mă duc, Pavele, rămîi cu bine…”[10]. În planul socio-economic se sugerează înființarea coperativei de producție agricolă, înscrierea lui Pavel constituie un pretext de a fi abandonat de Fica. Imaginea unui fantastic-ludic este adusă în prim-plan la un moment dat în nuvela „Întâlnire tîrzie”. Copiii Pavel Vîrșan și Tudor Leca erau prieteni buni, refuzând viața lor mizeră, se hotărî să se arunce într-o imensă grotă a Lacului Bălțat, de lângă sat ca să ajungă în partea opusă a Pământului, în Africa sau în Australia, într-un paradis imaginat de cei doi copii. Idilizarea spațiului salvator străin alunecă în închipuirea infantilă în fantastic: „Te arunci în gaură, stai turcește-cu traistele pe genunchi…ți-e foame-mănînci, ți-e somn-te culci și cum dormi!...pe aer, aerul e mai moale ca orice saltea. Și vîjîi prin aer parcă ai zbura. Ajungi dincolo, stai ce stai, mănînci și trăiești ca lumea, strîngi și ceva avere…”[11]. Finalul nuvelei plasticizează combinând umbra cu lumina și dinamica iluzorie, toate subiective și dureroase, creând un fantastic *sui-generis* provocat de halucinațiile celui abandonat, a lui Pavel Vîrsan: „Totul a plecat de la faptul că a ridicat capul și ochii lui au întîlnit dungile late, albe, unde fuseseră prinse șervețele Ficăi.(…)valuri și albul lor s-au năpustit în ochii lui Pavel și l-au năucit. Odaia a început să se clatine, să se rotească și dungile albe au început să se plimbe pe toți pereții, în lung, în lat, de-a curmezișul.”, forme stranii care în închipuirea lui ne conduc spre o analiză psihologico -fantastică „Apoi, pe ele s-au ivit tivurile negre și subțiri ale șervetelor care au început să joace și ele și pe urmă s-au adunat și au închipuit fața Ficăi.”[12]. În nuvela „La groapa de fumat” se țes epic portrete, comprimate întâmplări și atitudini ale unor țărani care au strâns colectiv recolta bogată. Neagu, președintele ori de câte ori se împrietenește cu cineva, îi spune întâmplarea cu „retragerea de la Stalingrad până la București, cu o saca și cu un cal chior”[13]. Învățătorul Modoleanu „delegat de batoză” i se face un portret cu trăsături fine „E un bătrîn firav, cu un piept îngust”[14], om înțelept care pune în sufletul consătenilor liniște și bucurie, cu un glas blând, fermecător. Evocarea unor întâmplări și preocupări de altădată alternează cu ocupațiile prezente: responsabil cu creșterea viermilor de mătase și „un timp cantonier, iar acum e magazionerul cooperativei”[15]. Urmează succint că asigurarea „vieții sucite” a lui Vartolomeu Urdă „un om în vîrstă”, fiind amimtit și tatăl acestuia, Mihai Urdă, ca fiind un om înstărit „toată lumea știa că are o avere bunicică”, „se descoperiră și galbenii pitiți într-un dulap, încît Vartolomeu rămăsese buimăcit”[16]. Spirit aventuros, Vartolomeu Urdă, plecat în America și revenit în sat unde-și risipește averea, și intră în cooperativă. Toți cei prezenți în momentul de odihnă își amintesc nostalgic de nefericitul Șomer care murise înghețat într-un grajd „A, cînd cu moartea Șomerului, își aminti Anton. Nu știi, grajdul era nămețit și pînă să dăm noi zăpada la o parte se mîncaseră între ei.”[17]. Această rememorare picură în sufletele lor o undă de tristețe. Același procedeu al fragmentării ar putea fi urmărit și-n alte povestiri și-n nuvele, mai ales în romanul „În război, un pogon de flori” pe care autorul în reproduce parțial în volumul „Paznic la armonii”.

Trebuie să recunoaștem că la prima lectură a lui Nicolae Velea nu am reținut decât foarte rar secvențele strict fantastice, ca, apoi, la o recitire și c-un ochi cercetător să constatăm chiar

[10] Idem, p.116.
[11] Nicolae Velea, op.cit, pp.88-89
[12] Nicolae Velea, op.cit, p.116
[13] Nicolae Velea, *op. cit*, Editura Eminescu, București, 1981, p.326.
[14] Idem, p.326
[15] Idem, p.329.
[16] Idem, p.330
[17] Idem, p.332.

nuanțe fine de secvențe detașate de logica realismului: alături de fantasticul ingenuu, iluzoriu, întâlnim fantasticul magic, cel obsesiv și ludic, fantasticul halucinatoriu. O altă povestire cu doze subtile de fantastic se intitulează „Sunetele". Întâmplarea lui Plesnicute, care intrând în coperativa agricolă are încă nostalgia proprietății private, fără să-și de-a seama dacă simte „durere, tristețe sau părere de rău"[18], cu perceperea uneltelor sale pe câmp la semănatul ogorului comun, conturează un fantastic–magic, obsesiv: „Și deodată toate zgomotele care pluteau și se încrucișau deasupra cîmpiei se despicară, se desfăcură parcă în două părți și prin această despicătură se strecură pînă la Plesnicute mai întîi sunetul căruței."[19]. Doar Plesnicute percepe aceste sunete, în mintea lui se derulau acestea sub forma unor griji pentru proprietate. Evident că sunt percepții halucinante, interioare, iar zgomotele vin în cascadă ca o frustare a abandonării lor: „mașina de bătut porumbul", tractoarele, buldozerul, „foșnetul plugului spintecînd pămîntul"[20]. Starea lui deveni dramatică, zăcu la umbra unei tufe de cătină, simțind deopotrivă contradictoriu regretul înstrăinării proprietății lui și încântarea la uzul mașinilor agricole: „Se răsucea pe pămîntul colțuros și uscat, biciuit și desfătat de auzul proprietăților lui."[21]. O scurtă idilă între Plesnicute și Zînovia este conturată în mod diafan cu suave note de fantastic: „Pe cînd îi desfăcea nasturii de la ie, lumina pătrunsese între sîni, îi luminase, și Plesnicute- tot din cauza oboselii- își spusese că luna are raze tari și țepene, care perie pieptul Zinoviei."[22]. Atmosfera de iubire din acea noapte de vară cu lună plină rămăsese incertă în mintea lui Plesnicute „Nici pînă azi, cînd se zvîrcolea sub tufa de cătină, Plesnicute nu știa dacă povestea din căruță cu Zînovia fusese un vis sau fusese adevărată."[23].

Povestirea „Drumul", insuficientă ca realizare estetică, sugerează totuși două mituri ale idealității: unul al unei armonii cosmice care determină în viziunea unei bătrâne înțelepte până și rostul unei așezări rurale și mitul fericirii umane generate de bucuria de a fi, de a întemeia prin practicarea unei profesii și prin iubirea de oameni. Contemplând și admirând ca pe un spectacol grandios venirea de la câmp a consătenilor, femeia în vârstă se transfigura, trăind un sentiment de profundă fericire, oameni și spații intrând în relații insurmontabile: „Atunci obrazul ei încrețit se netezea și se înfrumusețea de nefericire că toți aveau un rost și ea putea înțelege și îngădui acest rost. Iar cel care se nimerea pe aproape și-i privea fața era năpădit și el de fericire(…)Și i se părea că luna și stelele și pămîntul sunt așezate așa cum sunt ca să găsească lea Anica rostul acestei așezări"[24].

Povestirea „Zbor jos" conturează personificarea și mitizarea imensei câmpii pustiite și fără farmec, care constituia o primejdie pentru prospețimea și expresivitatea unui Șipot, întemeiat din trupul unui copac bătrân acoperit de odăjdii vegetale din care șiroia un izvor limpede ce înainta spre șanțul de la marginea șoselei, îmbelșugat de opulența cromatică și frumusețea mirifică. Sugestia conduce spre cristalizarea mitului unei frumuseți stranii, primejduite de larga negație a vieții din ținuturile învecinate. Adolescentul Andrei, venind de la școală dintr-un sat vecin, neliniștit că a trecut pe lângă această minune acvatico- vegetală, își reproșează, întorcându-se la obiectul lui de adorație de-a lungul anilor: „Locul acesta găsindu-se în milocul cîmpului avea o frumusețe ciudată, înspăimîntată și resemnată prin puținătatea și lipsa de apărare în fața câmpiei întinse, uscate și fără farmec, care părcă ședea la pîndă, gata mereu să se

[18] Nicolae Velea, op. cit, volumul Întîlnire tărzie, Editura Eminescu, București, 1981, p.342
[19] Idem, p.343
[20] Idem.
[21] Idem, p.344
[22] Nicolae Velea, op. cit., volumul Întîlnire tărzie, Editura Eminescu, București, 1981, p.345
[23] Idem, p. 345
[24] Nicolae Velea, op.cit., volumul *Întîlnire tărzie*, Editura Eminescu, București, 1981,p.241.

năpustească asupra lui şi să-l înăbuşe."[25]. Uneori amintirea adolescentului se conjugă rafinat cu reveria şi explicaţia ingenuă, mitică. Aducându-şi aminte cum avusese revelaţia celei dintâi primăveri, Andrei, personajul principal, contempând suntele produse de insecte şi splendorile grădinei „zumzetul vioi al albinelor şi privind tresăririle răsadurilor de roşii din grădină"[26], căzu rănindu-şi piciorul. Pentru moment nu simţi durerea din cauza pământului cald, însă când durerea apare „Andrei îşi spuse că aceasta se datora înfiorării tălpii, care fusese despărţită o iarnă întreagă de pământ."[27], supoziţie care, totuşi, nu-l convinse. Într-o altă secvenţă narativă, elevului Andrei Prundaru cochetând cu o subtilitate cvasi-metafizică, i se pare că ce gândeşte el nu poate să afle nimeni şi îndrăgind o colegă, pe Manda, se lasă prins idilităţii, visând cu ochii deschişi o zi de iarnă cu focul şi treburile casnice făcute de soţia lui, prospeţimea lucrurilor îngheţaţe şi aduse în casă: „(…)îşi închipuia des următorul tablou(…)El,însurat de multă vreme cu Manda, tocmai isprăvise treburile, s-a descălţat şi şade cu picioarele pe vatră.(…)aude cum rufele, înscorţoşate, pîrîie cînd ea le îndeasă într-un coş."[28] . O expresivă concreteţe a obiectului cu efecte ironice se regăsesc în paragraful următor: „Iar chelia îi e atît de strălucitoare doarece vorbele îi intră pe urechi, însă înţelesurile lor îi scapă, îi trec pe deasupra capului, lustruindu-i chelia."[29].

Criticii literari (Eugen Simion, Nicolae Manolescu) nu au exagerat sesizând nouatatea pe care o aduce Nicoale Velea în proza românească „Bucurie": emanciparea psihică şi intelectuală a personajului rural, insolitudinea unor revelaţii care uimesc un transfer psiho-antropomorfic se întâlneşte în mai multe dintre povestirile şi nuvelele scriitorului manifestarea sensibilă a obiectelor generând amintiri: „Uneori în duminicile de vară, pluta tremura neliniştită parcă de faptul că fiind mai înaltă trebuia să înfrunte singură palele de deasupra ale vânturilor de toamnă şi ale viscolelor de iarnă. Şi mândria înspăimântată a plutei îi amintea învăţătoarei de neliniştile ei de acum şi mai ales de cele din tinereţe."[30].

BIBLIOGRAPHY

Eugen Simion prefaţă la antologia „Întâlnire târzie", Editura Minerva, 2007.

Eugen Simion, *Nicolae Velea: 8 povestiri,* Gazeta literară, Anul XI, nr.7(517),joi,13 februarie 1964.

Nicolae Velea, *Întîlnire tîrzie*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1981.

Alex. Ştefănescu, *La o noua lectura:* Nicolae Velea, în Revista România literară, nr.41/ 2002.

[25] Nicolae Velea, op.cit., pp.25-26
[26] Idem, p.31
[27] Idem, p.31
[28] Nicoale Velea, op.cit., p.21
[29] Nicolae Velea, op.cit., p.19
[30] Nicolae Velea, volumul *Întîlnire tărzie*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1981, p.200

LONGING – A STRIKING FEATURE OF THE LYRICS OF E. AR. ZAHARIA

Simona-Diana Ienciu

PhD, „Emanuel" University of Oradea

Abstract: The longing is a specific feeling for E. Ar. Zaharia's entire poetry. Acute lack and the sense of void caused by this shortage occurs not just when it's about a person, particularly a woman, a love longing, but often, in the volume of poetry "Sânge şi crini", is related to the country or to the native places, to the components that keep the identity of the romanian soul. The greatest fear of the poet, for his longing give rise frequently to insecurity or fright, is not to lay the forgetting over his spiritual identities references kept deep, painted in his soul.

Keywords: poetry, longing, lack, loved one, country, identity.

Dacă există o dimensiune pregnantă a poeticii lui E. Ar. Zaharia, atunci aceasta o reprezintă dorul – sentimentul acut al lipsei, al absenței cuiva, a ceva care a creat prin absența sa vid.

Când ne gândim la noțiunea de dor, o facem mai mult decât din punct de vedere estetic sau psihologic, dorul poate fi dezbătut din punct de vedere ontologic. Dorul pare să fie îngemănat cu respirația sufletului românesc, e forma imaterială a doinei, înainte ca glasul să se înalte pe note muzicale, rezonanța lor a existat deja în suflet, acolo unde izvorăște dorul. Cuvânt aparte, „dorul" este specific pentru simțirea românească – o chintesență a ei, impregnat în ADN-ul poporului român, diferit de orice altă noțiune care exprimă lipsa. Din această cauză, aproape intraductibil în complexitatea sferei sale semantice, e diferite de *gaudode*-le portughez, de *spleen*-ul englez, de *soledad*-ul spaniol, de *zeenzug*-ul german, de francezul *mélancolie*. Dorul se țâșnește atunci când s-a stins clipa, e dorința de a retrăi un sentiment plăcut care s-a prăbușit în neant. Dor poate fi de un loc, un lucru, o ființă dragă sau o anumită stare. Ne este dor de tot ce ne place și am trăit, de totul la care am ţinut cîndva.

Sentiment fără putința de a fi măsurat, doar de simțit sau de trăit, când dorul devine vibrato al sufletului, clipa se transformă în veşnicie, iar veşnicia pare mai mult decît măsura timpului, e apocalipsa lui. Prezența dorului face ca sufletul să-şi închidă porțile pentru ceilalți, trăirea e doar pentru sine, cel afectat de dor se hrănește doar din amintiri, suspină, regretă şi zîmbeşte amar. Arhiprezența dorului în existența umană îl definește ca un laitmotiv pe tot parcursul călătoriei unei vieți.

Sentiment unic, creat odată cu apariţia omului pe pământ, a apărut alături de frumos, dragoste sau ură şi este cântat, doinit şi visat de prunci, oameni în toată firea şi de cei ninși de zile. Astfel, au fost create doine de dragoste și dor, cum numai poporul român știe, versuri în care sunt cântate cele mai puternice şi diverse sentimente, pe care ulterior le regăsim şi în operele marilor poeți naționali.

Astfel că iubirea, dragostea și dorul sunt teme pe care le vom întâlni adesea în poeziile emenesciene. Motivul principal al uneia dintre cele mai cunoscute poezii ale sale *Mai am un*

singur dor este, evident, după cum şi titlul ne anunţă de la început, este cel al dorului. Sentimentul naturii se împleteşte cu sentimentul de dor – toată poezia e o zbatere în faţa morţii, dorul bântuie cumplit eul liric, sfâşiindu-i simţirile. O altă poezie, tot de-a lui Mihai Eminescu, *Floare albastră*, al cărei element predominant este motivul florii albastre, preluat din literatura germană, din opera scriitorului german Novalis, aceasta semnifica idealul, dorul de dragoste, visul pierdut în curgerea vremii, puritatea şi neuitarea sau nemurirea.

La E. Ar. Zaharia, sentimentul de dor apare nu doar atunci când este vorba de o persoană, mai ales una de genul feminin, un dor al dragostei, ci adesea, în volumul *Sânge şi crini,* este asociat ţării sau locurilor natale, elementelor care păstrează identitatea sufletului românesc. În poezia *Drum prin munte*, dorul este după plaiurile Moldovei, după unduirea dealurilor şi a munţilor Bucovinei: „Mă pornesc spre tine, ultim dor să te-ajung./ Staţi, brazilor, că drumu-i lung.”[1]

Dorinţa ultimă, ultimul dor al poetului este nevoia de revedere a locurilor natale de unde contextul politic l-a smuls şi oriunde a ajuns prin lume, nu a mai simţit aceeaşi comuniune cu locurile, nu a mai rezonat la fel cu relieful sau vegetaţia pentru că sentimentul de lipsă l-a făcut mereu să fie cuprins de melancolie după plenitudinea de acasă şi lipsa a existat mereu în sufletul său sub formă de neîmplinire.

Dialogul poetului cu brazii denotă tristeţea sufletului său şi tânjirea după ei, după pădurile Bucoviei de care a trăit înconjurat până la plecarea în Franţa, cu dorinţa de a se întoarce, aşa cum dealtfel s-a întâmplat, dar schimbarea contextului politic din ţară obligându-l să se „exileze” dincolo de Carpaţi, în Ardeal, unde va trăi cu amărăciune anii comunismului, nu doar cu dor după ţinuturile natale, ci mai ales cu teama de o moarte iminentă, pentru că tot în acest volum de versuri sunt câteva ode închinate „marelui voievod”, mareşalului Ion Antonescu, poeme care i-au schimbat iremediabil destinul lui E. Ar. Zaharia.

Poetul continuă să-şi cânte dorul după Bucovina mult iubită: „Foaia verde curge lină peste ochi ca un clondir./ Apele desmiardă somnul ca molaticul clavir/ Şi eu podurile`njur spre Câmpulung”[2]. Elementele specifice poeziilor tradiţional româneşti „foaia verde” se împletesc armonios cu rezonanţe din poezia simboliştilor. Termenul „clavir” îl întâlnim adesea şi în poezia macedonskiană: „Dreaptă ca o somnambulă ea loveşte-automatic/ Fildeşul sau abanosul învechitului clavir.”[3] În poezia lui E. Ar. Zaharia coabitează în mod fericit alăturări stilistice dintre cele mai inedite, elementele lirice tradiţionale fiind îmbinate adesea cu cele de ultimă actualitate, cu precădere simboliste lustrând marea sa admiraţie pentru poezia simbolistă, în special pentru cea franceză.

În acelaşi volum *Sânge şi crini* se află o altă poezie care conţine motivul dorului, având titlul *Inima călătoreşte*, în care poetul, maestru al versului şi al rimei atribuie fiecărui substantiv cu care debutează versul câte un verb la gerunziu, derivat din acest substantiv iar efectul realizat este acela al intesificării ideii iniţial exprimate de substantiv. Astfel, substantivului „dor” îi corespunde gerunziul „dorind” nu ca formă provenită din „a dori”, ci ca derivat al substantivului „dor”, nu e o simplă dorinţă, este tânjire.

„Cu dorul dorind,/ Cu doina doinind,/ Cu trestii trestind,/ Cu basme basmind,/ Cu doamne domnind,/ Cu vere verind,/ Cu toamne tomnind,/ Cu trupul trupind,/ Cu moartea murind,/

[1] E.Ar. Zaharia, *Antologia Poeziei Antume,* Editie îngrij. de Emil Ianuş, Ed.Ion Prelipcean, Horodnic de Jos, 2012, p. 183-185
[2] E. Ar. Zaharia, *Op. cit.*, p. 183-185
[3] Al. Macedonski, *Opere,* vol. I, ed. Univers enciclopedic, Bucureşti, 2011, p. 87

Cu`nvierea `nviind..."[4], în această modalitate poetul dorește să exploreze soarele și pământul natal împreună cu sufletul mamei. Substantivele devenite verbe sub presiunea fricii de înstrăinare, se îngemănează pentru a sublinia și mai puternic mijloacele prin care E. Ar. Zaharia vrea să se reintegreze în spiritul local și cel național, într-un soi de purificare a sufletului de dorul de a colinda lumea. Este aici o teamă de pierdere a identității, pierdere care ar strica iremediabil echilibrul interior, singurul rămas asemenea unei ancore atunci când realitatea înconjurătoare este puternic zguduită de forțe potrivnice.

La un alt nivel, echilibrul interior al poetului nu este amenințat doar din cauza dramei sale personale și intelectuale, el este alterat din cauză că valorile au fost răsturnate sau chiar distruse și noua realitate care se voia instalată, cea comunistă, nu reflecta nimic din ethosul și valorile sufletului românesc, din luptele și dorințele arzătoare ale iconarilor de a fi una cu frații lor. Toate aceste idealuri visate și îndelung apărate au fost la scurtă vreme trecute în uitare și negate de promotorii unei alte ideologii care nega valorile și libertațile propriului popor văzut ca inamic și nu ca frate.

Frica cea mai mare a poetului este să nu se aștearnă uitarea peste aceste repere ale identității sale spirituale pe care le păstrează adânc zugrăvite în suflet. Arde de dorul plaiurilor natale, ale Carpaților, ale doinelor populare, ale basmelor românești și respinge ideea de a se lăsa cucerit în totalitate de străinătate. Rugăciunea sa e ca Dumnezeu să-i culeagă dorul împrăștiat pe toată întinderea pământului. Unicele sale dorințe sunt legate de râsul mamei, cerul patriei și de poezie: „Ah! Culege-mi, Doamne, dorul împrăștiat pe tot pământul,/ Să simt din nou râsul mamei, cerul țării și cum așteaptă-n prag de argint: Poesia!"[5] Dorința ultimă a poetului este să materializeze tot ce trăiește; acestui dor profund să-i de glas prin poezie, văzută asemenea unei respirații a sufletului.

Dorul este unul universal - „împrăștiat", sentimentul celui plecat de acasă, dar căruia sufletul nu i se poate odihni decât pe pământul strămoșesc, în prispa casei părintești, în îmbrățișarea mamei. Doar în prezența celor iubiți, aici mama, și a pământului străbun, aici cerul, actul creației devine din nou posibil.

Spre deosebire de E. Ar. Zaharia, dorul exprimat de Lucian Blaga este mai degrabă „un organ de cunoaştere a infinitului", după cum mărturisea însuşi autorul care avea cunoaşterea drept țintă a oricărui sentiment. Dorul învăluie femeia, iubita din lirica lui Lucian Blaga, ea e divină ca însăşi substanţa cosmică, nu poate fi individualizată, ea se prelungeşte tânjind după infinit, iar chipul ei, conturat mai mult vegetal, este misterios şi necunoscut pentru poet, încât acesta folosește dorul mai mult ca o cunoaştere, o descoperire a celei mai frumoase misterioase minuni din „corola de minuni a lumii": „setos îţi beau mireasma şi-ţi cuprind obrajii cu palmele-amândouă cum cuprinzi în suflet o minune"[6] (*Dorul*). Dorul de ea arde poetul mai dureros decât misterul ei: „Femeie, ce mare porţi în inimă şi cine eşti?"[7]. Dorul ei este însăși făptura ei, sensul ei „mai cântă-mi înc-o dată dorul tău, să te ascult"[8], iar poetul este dispus să încerce arderea dorului pentru a se pătrunde de esenţa ei.

Prin această intenție de cunoaștere, dorul blagian este diferit și de cel din creaţia folclorică. Dorul însoțește trecerea timpului în căderea lui spre neant, însă nu e o pierdere sau

[4] E. Ar. Zaharia, *Op. cit.*, p. 188-189
[5] E. Ar. Zaharia, *Op. cit.*, p. 188-189
[6] Lucian Blaga, *Poemele luminii,* Editura pentru Literatură, 1968, p. 29
[7] *Idem Ibidem*
[8] *Idem Ibidem*

dezechilibru, ci o alunecare spre veşnicie, spre fructificarea sentimentului şi a cunoaşterii: „Clipele să-mi pară nişte muguri plini, din care înfloresc aievea, veşnicii."[9]

Pasionat și promotor al „rostirii românești", Constantin Noica propune o definiție-descriere inedită a dorului: „Virtuțile lui sunt deosebite, cu adevărat împărătești: e un cuvânt tipic de contopire a sensurilor, iar nu de simpla compunere a lor; e un cuvânt al deschiderii şi totodată al închiderii unui orizont; unul al intimităţii cu depărtările, al aflării și căutării; un cuvânt al ştiutului și al neştiutului, al limitaţiei și nelimitaţiei, al concretului și abstractului, al atracţiei de ceva determinat și al pierderii în ceva indeterminat. Are o splendidă suveranitate în el, dar e un cuvânt al inimii numai, și nu al gândului, după cum e un cuvânt al visului, și nu întotdeauna al faptei.... te poartă când spre trecut, când spre viitor, te încarcă și de regrete și de speranţe, îţi face uneori de îndurat suportabilul, dar alteori de nesuferit ceea ce trebuie și e bine să înduri. A plecat de la durere și a scos tot ce putea din transfigurarea ei; dar nu a trecut de spirit, a rămas prins de suflet."[10]

În același volum de poezii *Sânge și crini*, pe care pe lângă faptul că este considerat al poeziei patriotice, acestei caracteristici i-o putem alătura și pe cea de volum al dorului. Poezia intitulată *Doina*, se deschide cu afirmația „M-am născut din dorul anilor de glorii". Poetul se identifică pe sine, esența sa ontologică este această stare de tânjire, de lipsă, de dor. Am crescut din dorul anilor de glorii/ Cu speranța-n față și trecutu-n mine"[11] Nu doar esența, plămădeala este cea a dorului, ci formarea, creșterea, devenirea sunt și ele hrănite de dor. Dorul nu este doar o stare, el a devenit existență și este metafizic, este transcedent, nu începe cu ființa poetului, îi este preexistent, este un dor ancestral, atavic. Este o stare sufletească ancestrală a omului, este amintirea – preexistența și existența împreună, cei doi termeni fiind îngemănați într-un mod incontestabil.

În poeziile populare, sentimentul de dor e profund și răvășitor, simbolul dominant al celor mai multe dintre ele și din aceste poezii își trage seva lirica zahariană. Principalele sentimente exprimate în doine, pe lângă dor, sunt jalea, dorința umbrită de nesiguranță, a neîmplinirii. Dorul este, cel mai adesea, dușmanul libertății, apropiat al morții, stimulent al fanteziei – dând naștere acestor izbucniri de tristețe în versuri. În literatura cultă, așa cum am arătat în poezia blagiană și zahariană, dorul capătă valori simbolice echivalent al unor stări profunde, adesea greu de definit.

În pastelul *Sfârşit de toamnă* al lui Vasile Alecsandri, motivul dorului sugerează neliniștea și nostalgia poetului, în termeni specifici acestui tip de poezie: „Cârdurile de cocoare, înșirându-se-n lung zbor,/ Pribegit-au urmărite de al nostru jalnic dor."[12]

În poezia populară *Frunză verde lacrimioară,* motivul dorului este prezentat în comparație cu boala : „Câtă boală-i pe sub soare"/ Nu-i ca dorul arzătoare" - sentimentul de dor este aducător de suferință : „Căci dorul unde se pune/ Face inima tăciune/ Face inimioara cu jar/ Și face tot cu amar./ Numai dorul und-se lasă/ Face lacrămilor casă"[13], iar lacrimile sunt realitatea exterioară a dorului, ele transpun în afară ceea poetul resimte ca realitate interioară.

Motivul iubirii neîmplinite, prezent în majoritatea poeziilor populare, este cel care produce neliniște, dor, suferință, nostalgie și dorința, care devine scop în a face să dispară dorul care îngreunează sufletul.

[9] *Idem Ibidem*
[10] Constantin Noica, *Cuvânt împreună despre rostirea românească*, București, Editura Humanitas, 1996, p.388-389
[11] E. Ar. Zaharia, *Op. cit.*, p. 173
[12] V. Alecsandri, *Opere*, vol. I-II, colecția „Scriitori români", Editura pentru literatură, Bucuresti, 1996, p. 17
[13] V. Alecsandri, *Pasteluri și poezii populare ale românilor*, Arthur, București, 2012, p. 74

În poetica zahariană nu este invocat decât arareori cuvântul dor în legătură cu ființa iubită, sentimentul care se desprinde poate fi acesta, însă poetul nu insistă asupra acestui tip de dor. Marea sa lipsă, dorul este în raport cu țara, cu locurile natale, cu patria, cu familia – mama, și cu poezia. Acestea le-am putea considera puncte nevralgice ale eului liric, absența lor este manifestată prin sentimentul de dor. E. Ar. Zaharia pornește de la romantici, când el resimte dorul toată natura participă la durerea sa, însă depășește curentul acesta, prin dimensiunile pe care el le dă acestui sentiment legat de țară, locurile natale, imaginea mamei, el ilustrează cu devoțiune dimensiunea iconară a formatului său intelectual devenit trăsătură a liricii sale.

Sensibilitatea cu care E. Ar. Zaharia se raportează la ținuturile natale, la imaginea mamei lăsate în urmă, este manifestarea unei existențe ce tânjește spre absolut, după starea inițială a lucrurilor, după un univers protector lăsat în urmă. Toate aceste elemente ale universului său pierdut, devenit doar interior, pot fi contemplate în cele mai profunde forme ale trăirilor sale, mai ales, particularizate în dor. Prin tipul de sensibilitate exprimat cu greu, prin modalitatea de percepere a lumii, prin finețea viziunii poetice și rafinamentul formei, E. Ar. Zaharia dă glas unui sentiment unic, specific național, „intraductibil" nu doar în alte limbi, ci și în limba mamă, la nivelul sensurilor – dorul dureros de dor. Și aces melanj îi reușește pentru că așa cum spunea Mircea Zaciu, poezia lui E. Ar. Zaharia este rodul inspirației unui poet format într-un "spațiu periferic, oarecum marginal, sub auspiciile ultimelor aluviuni simboliste, colorate curând cu elemente ale tradiționalismului, dar fără a se refuza infuziilor livrești și vag avangardiste."[14]

BIBLIOGRAPHY

Bibliografia operei

1. Alecsandri, V., *Opere, Colecția ,,Scriitori Români"*. Vol. I–II, Ed. Pentru Literatură, Bucuresti, 1996.

2. Alecsandri, V., *Pasteluri și poezii populare ale românilor*, Ed. Arthur, București, 2012.

3. Blaga, Lucian, *Poemele Luminii*, Ed. Pentru Literatură, București, 1968.

4. Macedonski, Al. *Opere*. Vol. I, Ed. Univers enciclopedic, București, 2011.

5. Zaharia, E. Ar., *Antologia Poeziei Antume, Ediție de Emil Ianuș*, Ed.Ion Prelipcean, Horodnic de Jos, 2012.

Bibliografie critică

1. Mareș, Nicolae, *Lucian Blaga despre lirica interbelică românească, România literară*, București, nr. 28/2010.

2. Noica, Constantin, *Cuvânt împreună despre rostirea românească*, București, Editura Humanitas, 1996.

3. Popescu-Sireteanu, Ion, *E. Ar. Zaharia*, *Bucovina literară*, 13, nr. 1, 2003.

4. Răchieru, Adrian Dinu, *Poeți Din Bucovina*, Ed. Helicon, Timișoara, 1996.

5. Satco, Emil, Pânzar, Ion, *Personalități bucovinene*, vol. VIII., Ed. Biblioteca Bucovinei I.G. Sbiera, Suceava, 1997.

6. Zaharia, E. Ar., *Alborada*, ediție îngrijită de Ioan Derșidan și Paul Magheru, prefață de Mircea Zaciu, Ed. Modus PH, Reșița, 1998.

[14] Mircea Zaciu, *Prefață* la *E. Ar. Zaharia*, *Alborada*, Modus Ph, Reșița, 1998, p. 6

VERONICA FOCȘENEANU (LEVIȚCHI): LUMINA CUVINTELOR ALESE ȘI CĂRȚILE DE SUFLET

Luiza Catrinel Marinescu

Universitatea Sf Kliment Ohridsky, Sofia Bulgaria;

Institutul Limbii Române, București, România.

ABSTRACT:

The most beautiful gifts for the soul are the well-chosen words, which illuminate understanding and communication, which open new horizons and which stimulate creative energies. That's why books are perhaps the most influential friends who can create, have and keep a man. The didactic activity and that of translator of Professor Veronica Focșeneanu is the starting point of these lines, which outline both the joy and the toil of the anglist to make known in Romanian pages of important authors in British and American literature. To translate is actually to create, to style, to give life to words in the crystal universe of another language. Being an English teacher means not only the pedagogical talent to write textbooks such as English, my love, the book with a suggestive title, but also the talent and patience to instill in those who want to learn the love for the spirit of that language and for its everlasting beauty mirrored by culture and literature.
KEY WORDS: American Literature, British Literature, Translations in Romanian, Veronica Focșeneanu (Levițki), Alexandru Daniel Marinescu.

***„Gândirea comună europeană este opera colosală a traducătorilor. Fără traducători nu ar exista Europa, nu ar exista literatura mondială*”. (**Milán Kundera)

Se spune că literatura are o anumită formă de frumusețe care metanoizează cititorii, îi schimbă prin atingerea cu aripile cuvintelor, care vibrează. Cei care au nevoie de această mângâiere a poveștilor sunt copiii, adolescenții, oamenii maturi și cei care au ajuns la vârste venerabile. Căci cele mai frumoase daruri pentru suflet sunt cuvintele bine alese, care luminează înțelegerea și comunicarea, care deschid noi orizonturi și care stimulează energiile creatoare, indiferent de vârstă. Fără traduceri și traducători tot acest ocean de sensibilitate și-ar păstra frumusețea închisă ermetic. De aceea cărțile traduse, ale căror cuvinte zboară dintr-o limbă în cealaltă sunt poate cei mai influenți și cei mai loiali prieteni care îi poate crea, avea și cultiva un om.

Există în jurul nostru oameni care și-au găsit destinul printre cuvinte și cărți sporind grădina de frumusețe a acestei lumi, cultivând-o cu dragoste și cu pasiunea cu care te ocupi de creșterea, luminarea și înfrumusețarea sufletului propriilor copii. Activitatea didactică și cea de traducătoare a doamnei profesoare Veronica Focșeneanu este punctul de plecare al acestor rânduri, ce conturează deopotrivă bucuria și truda anglistului de a face cunoscute în limba română pagini ale unor importanți autori din literatura britanică și americană, precum și inteligența, dăruirea și bunătatea cu care profesoara de limba engleză și diriginta fratelui meu, Alexandru Daniel Marinescu (1 03 1970- 2 10 2021) le-a arătat-o elevilor săi, care au adorat-o. A fi profesor nu e o meserie, ci mai ales o vocație. Profesorul e un bijutier al

delicatelor suflete pe care le modelează, le influențează și le inspiră. El este cel care le descoperă potențialul, se sprijină pe dorința lor de a cunoaște și mai ales pe energia lor debordantă pe care o canalizează spre potențarea carierelor lor viitoare. Părinții le dau copiilor trupul fizic, Dumnezeu le dăruiește sufletul, iar profesorul adevărat le dezvăluie elevilor săi scopul și sensul vieții. Se spune deobicei că vocația ține de energia vieții și că este tot la fel de necesară precum respirația sau hrana. Pentru un profesor, faptul că el învață întreaga viață și își transferă această cunoaștere celor pe care îi îndrumă face din această îndeletnicire una dintre cele mai dificile, mai nobile și mai necesare profesii. Când munca de profesor de limba engleză este dublată de aceea de traducător satisfacțiile sunt multiple.

A traduce înseamnă de fapt a crea, a stiliza, a da viață cuvintelor în universul de cristal al altei limbi. A fi profesor de limba engleză înseamnă nu numai talentul pedagogic de a scrie manuale precum *English, my love*, cartea cu titlu sugestiv, ci și talentul și răbdarea de a insufla celor care vor să învețe dragostea pentru spiritul limbii respective și pentru frumusețea ei nepieritoare oglindită de cultură și de literatură.

Profesoară cu o inteligență și generozitate molipsitoare, cu o energie efervescentă dăruită celor pe care i-a îndrumat și cu o înțelegere empatică a sufletului tânăr, Veronica Focșeneanu provine dintr-o familie cu rang de noblețe intelectuală. S-a născut la 15 iulie 1946 la Slănic Prahova și este fiica profesorului Leon Levițchi, filolog anglist și lexicograf, cunoscut ca traducător de literatură britanică și autor de dicționare și studii de referință, unul dintre cei mai reputați shakespeariologi români. De la tatăl său a moștenit și cultivat dragostea pentru limba engleză și pentru strălucirea literaturii scrise în această limbă. Ca profesoară, doamna Veronica Focșeneanu s-a străduit și a reușit să modeleze sufletele adolescenților care i-au fost elevi descoperindu-le orizonturile împlinirii și timpul viitor. Și asta pentru că descoperirea timpului viitor îl ajută pe om să evolueze, iar timpul viitor este legat creația poveștii, a literaturii în general. A îți lua în stăpânire viitorul într-un prezent neclar conturat reprezintă de fapt marea descoperire pe care un tânăr adolescent o face, dacă e îndrumat de un maestru cu har, așa cum este doamna profesoară Veronica Focșeneanu. Acesta e de arta unui profesor adevărat. Scriu aceste rânduri amintindu-mi cu drag discuțiile cu fratele meu, Alexandru Daniel Marinescu, absolvent la Liceului industrial I. L. Caragiale în 1988, elev al doamnei profesoare și diriginte Veronica Focșeneanu. Este o profesoară iubită de tinerii pe care i-a îndrumat ca dirigintă și ca profesoară de limba engelză, pentru că a știut să îi înțeleagă, să îi asculte și să îi modeleze.

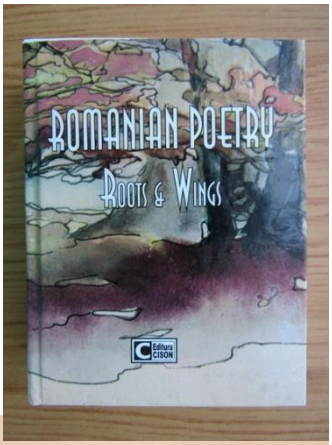
A fost căsătorită cu Florin Focșeneanu și au o fiică, Daniela. Profesoară de limba și literatura engleză la Liceul I. L. Caragiale din București, directoare a acestei importante instituții de învățământ în perioada 1997-2005, membră a Consiliului pentru reforma învățământului din cadrul Ministerului Educației Naționale din 1998, membră a Uniunii Scriitorilor din România din 1990, membră fondatoare a BETA - Asociația profesorilor de limba engleză din București- din 1990, președinta acestei asociații în perioada 1992-1996, membră fondatoare a Special Interested Group for Global Issues International , Marea Britanie 1995, membră fondatoare a ESU – English Speaking Union- România și președintă a acestei organizații din 1996, membră fondatoare a IATEFI - International Association for Teaching English as a Foreign Language, doamna profesoară Veronica Focșeneanu este un om harnic și talentat care nu a irosit talantul cu care a fost hărăzită.

Doamna profesoară Veronica Focșeneanu a participat prin intermediul realizărilor sale de excepție la conferințe și seminarii care au avut drept scop cunoașterea de către lumea anglo.americană a autorilor și traducătorilor români: International Visitor Program, USIA, ”Romanian Textbook Writers” , SUA, 1995; Lecture IATEFL, Brighton, England, workshop, ”Culture and Civilization” ”English My Love”

Am organizat cercetarea aceasta după criteriul cronologico-bibliografic în ideea că ceea ce rămâne când misiunea traducătorului e îndeplinită este esența subtilă ce se degajă din aura textului tradus, căci traducătorul este după scriitor cel care dă viață cărții în limba sufletului său. În opera de traducătoare

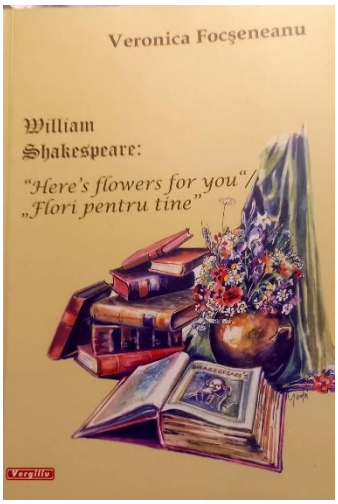
a doamnei profesoare Veronica Focşeneanu se descoperă o „logică" intrinsecă a textului transpus în limba română sau în limba engleză, de mare freamăt conceptual-ideatic, a actului de creaţie al traducătorului. Astfel opera traducătoarei intră în rezonanţă cu realitatea profundă a operei transpuse într-un nou orizont lingvistic, cu lumea imaginară, mundană, de substrat a operei, cu zonele latente, în care pulsiunile miticului trimit mesaje privind o abisală experienţă creatoare. „**Originalul nu este fidel traducerii" scria** Jorge Luis Borges, gândind misiunea de artizan al cuvintelor şi de plăsmuitor de frumuseţe a traducătorului. Traducerea este nu numai inspiraţie, ci şi creaţie la puterea infinit creatoare a cuvântului, care trebuie să urmeze spiritul creatorului său.

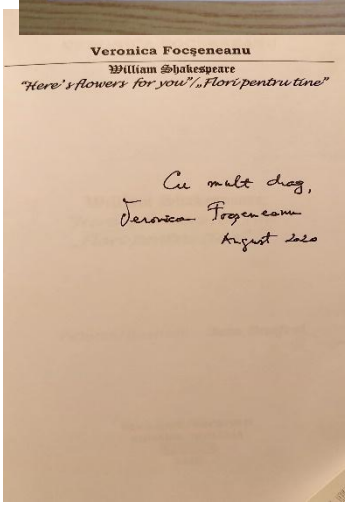
Când traducerea în limba română a celor mai valoroşi autori englezi a început, selecţia a fost cea care a format gustul şi rafinamentul pentru lectură al publicului, care degusta cu mare poftă produsele modernităţii şi ale postmodernităţii literare ale secolului al XX-lea. Traducând textura sofisticată, criptică, doamna profesoară Veronica Focşeneanu este asemeni unui descoperitor de comori în subteranul textului, care are uneori aspectul unei machete ce trebuie descifrată. Traducătorul redă carnaţia cuvintelor, redă fibra trăirii împletind-o cu dragostea şi înţelegerea unei lumi noi care prinde viaţă. În fiecare frază stau ascunse semnele unei intertextualităţi complicate, debordantă de semnificaţii, care-i permite să facă şi să desfacă lumi, combinând după reguli proprii elemente decupate dintr-o varietate de texte, literare sau teoretice. Nu degeaba Puşkin scrisese cândva că „**traducătorii sunt caii de tracţiune ai culturii", în sensul în care ei descoperă valenţele noutăţii şi orizonturile neaşteptate luminate instantaneu de fulgere de lumină intermitentă. Gustul şi munca lor modifică orizonturile lecturii. În mod clar traducătorul este cel care împărtăşeşte publicului său gustul pentru o altă limbă şi parfumul unei culturi. Traducerea este fără îndoială o parte deosebit de importantă pentru predarea şi învăţarea unei limbi străine, iar profesorul nu va putea niciodată să îi facă pe elevii săi să nu traducă ceea ce învaţă. Deşi „traducerea transformă totul fără să schimbe totuşi nimic" cum scria undeva** Günter Grass, traducătorul este un magician al cuvintelor care inspiră publicul. Traducerea este utilă şi ca o pricepere în sine de care cei care au învăţat-o se pot folosi întreaga lor viaţă. În societatea multilingvistică în care cuvintele rămân cărămizile gândirii, ale intuiţiei şi sensibilităţii, traducerea rămâne o modalitate autentică de comunicare care permite construirea unor poduri pe deasupra mentalităţilor, sensibilităţii şi realizărilor civilizaţiilor.



Cunoaşterea marilor spirite moderne şi contemporane dintr-un anumit orizont al civilizaţiilor este fără îndoială o formă de familiarizare cu progresul, cu evoluţia, cu transformarea. Traducerile unor cărţi celebre şi publicarea lor în vremuri cu gust de cenuşă este o bucurie a sufletului însetat de cunoaşterea spiritualităţii româneşti, aşa cum este cartea tradusă de doamna Veronica Focşăneanu *Romanian poetry, volumul 1. Roots and wings* (ediţie bilingvă), Editura Cison, Bucureşti, 2001, ISBN: 973-8301-02-5. Cărţile sunt ambasadori ai culturii şi civilizaţiei unui popor. În cazul fericit în care traducătorul este un artist talentat şi înzestrat cu harul şi sensibilitatea cuvintelor, cărţile au viaţa şi respiraţia milioanelor de suflete care le citesc.

O valoroasă enciclopedie botanică shakespeariană a publicat doamna Veronica Focşeneanu: *William Shakespeare "Here's flowers for you" „Flori pentru tine"* Editura Vergilius, Bucureşti, 2020.





Având titlul inspirat dintr-un vers dintr-o frumoasă *Poveste de iarnă*, aşa este cartea *"HERE'S FLOWERS FOR YOU" „FLORI PENTRU TINE"* a

Arhi

doamnei profesoare Veronica Focşeneanu. Prolifică precum natura însăşi, opera lui Shakespeare oferă cu generozitate multiple căi de cercetare, iar abordarea lucrării de faţă, deopotrivă erudită şi elegantă din punct de vedere al abordării ştiinţifice conţine un punct de vedere botanic un anumit alfabet vegetal, căci în piesele de teatru shakespeariene autorul descrie 220 de specii de plante, flori şi pomi care dau farmec şi parfum versurilor sale. Această grădină elisabetană secretă descoperită şi măiestrit de către Doamna Profesoară Veronica Focşeneanu şi de către ilustraţiile Georgetei Onofrei sunt întrupate de paginile cărţii frumoase vrednică de cinstirea din *Ex libris*, poemul lui Tudor Arghezi:

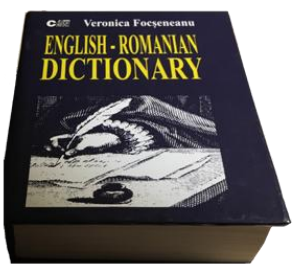
„Carte frumoasă, cinste cui te-a scris
Încet gândită, gingaş cumpănită
Eşti ca o floare anume înflorită
Mâinilor mele, care te-au deschis."

Asemeni tuturor lucrurilor făcute cu pasiune şi cu migală, această carte este floarea sufletului reprezentantei unei familii de eruditi învăţaţi, traducători şi exegeţi ai marelui Will. Doamna profesoară Veronica Focşeneanu este fiica prestigiosului anglist, traducător şi lexicograf român, profesorul Leon Levitchi, la rândul său fiu de preot profesor, descendent din şaptesprezece generaţii consecutive de preoţi şi care se în rudeşte pe linie maternă cu Emil Gârleanu. Născută la 15 iulie 1946 la Slănic Prahova, distinsă şi iubită Profesoară de limba engleză şi directoare a Colegiului Naţional I.L. Caragiale din Bucureşti, membră a Uniunii Scriitorilor din România, membru findator şi preşedinte al BETA – Asociaţia Profesorilor de Limba Engleză din Bucureşti, membru fondator şi preşedinte al ESU -Uniunea Vorbitorilor de Limba Engleză din România, membru al IATEFL- International Association fo Teaching English as a Foreign Language, participantă la numeroase conferinţe naţionale şi internaţionale, traducătoare de prestigiu, autoare de manuale de limba engleză publicate de Oxford University Press UK, în 2004 Doamna Profesoară Veronica Focşeneanu a primit distincţia Ordinul de Merit în grad de „Cavaler".

Acribia şi talentul lingvistic sunt cu precădere caracteristicile principale ale acestei lucrări deosebit de interesante, care se remarcă prin claritate şi care poate fi considerată un fel de iniţiere în *ars botanica* a operei shakespeariene. Cartea bilingvă a Doamnei Profesoare Veronica Focşeneanu este structurată în zece capitole: *Flowers and Trees Alphabet/Alfabetul florilor şi pomilor; "The art itself is nature"/ „Dar fire-i arta însăşi"; „Shakespeare's Plays Nature Overlook"/ Natura în piesele lui Skakespeare; Botanical Atlas/ Atlas botanic; Gerdens/ Grădini; Shakespeare's Style in Elizabethan's Kitchen / Stilul shakespearian în bucătăria elisabetană; Monks and Medicine/ Călugării şi medicina; Shakespeare's calendar/ Calendarul lui Shakespeare; Roses, Symbols and The Bible/ Roze, simboluri şi Biblia; Explanatory Notes/ Note explicative; Bibliography/ Bibliografie; Lexicon Index Plants/ Lexicon index plante; Acknowledgements/ Note de subsol;*

„Părintele poeziei şi stăpânul sufletelor noastre" este William Shakespeare pentru autoarea acestei cărţi ce se remarcă prin migala şi remarcabila capacitate de a face înţeleasă publicului epoca Tudorilor, vremea în care grădina englezească şi arta îngrijirii acesteia sunt metaforic explicate prin proiectarea înţelesurilor asupra fiinţei umane: „Trupul nostru e o grădină; iar grădinarul, el este voinţa" (Othello: I.3 324)

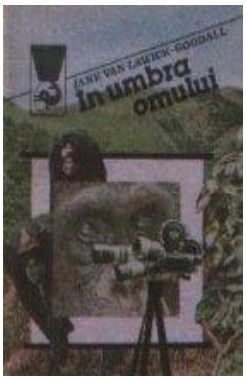
Bucuria cultivării grădinii sufletului şi mai ales dragostea pe care talentul de geniu al lui William Shakespeare a arătat-o înţelegerii universului de stări sufleteşti al umanităţii, înfăţişarea acestui mister adânc al sufletului omenesc este de fapt comoara neprețuită pe care o oferă cu generozitate autoarea cărţii de faţă. Enciclopedia botanică shakespeariană este de o carte doctă, utilă în traductologie, cu expresii latineşti care permit identificarea speciilor, un document lexicografic amplu, rafinat explicat şi util care tratează sistematic, în ordine alfabetică sau pe ramuri tematice ansamblul cunoştinţelor botanice din opera shakespeariană, este o lucrare care îl introduce pe cititor în *cercul* cunoscătorilor şi care desăvârşeşte *educaţia*



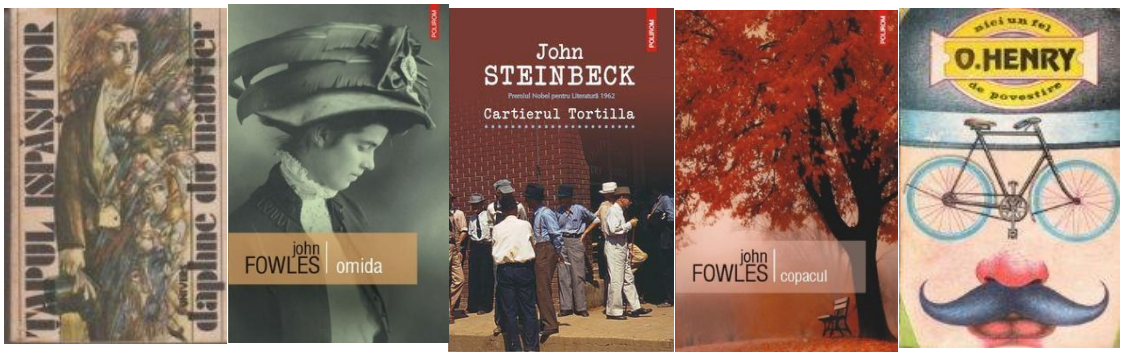
anglistică prin intermediul operei unui creator de frumusețe nemuritoare.

Pentru că talentul și rafinamentul sunt răsplătite de cele mai multe ori în această lume, prințul Philip al Marii Britanii, duce de Edinburgh a trimis o scrisoare prin care a fost elogiată această lucrare a doamnei profesoare Veronica Focșeneanu, iar cartea este păstrată, ca un tezaur de inteligență și frumusețe în bibliotecă, la Buckingham.Cartea aceasta este unică în privința metodei de abordare între studiile asupra operei lui Shakespeare, în literatura de specialitate dedicată marelui bard.

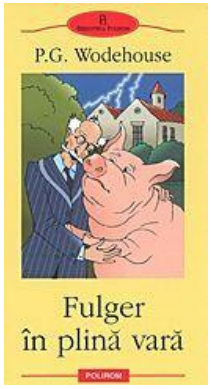
Cărțile de suflet deschid noi orizonturi, fie că e vorba despre ficțiuni precum romanul lui Jane Van Lawick-Goodall *În umbra omului* publicat în 1985 la editura Meridiane. Satisfacția și stimularea estetică care provine din lectura unei traduceri reușite are darul de a îmbogăți perspectiva, iar punctul de vedere al cititorului tânăr contează într-o lume în care nu mai există și alte tentații intelectuale. În epoca în care aceste romane au fost traduse, bucuria de ale citi imediat ceea ce erau publicate forma cozi interminabile la librării, cozi asemănătoare celor pentru alimente. Deosebirea era că această hrană spirituală forma gusturi, lărgea orizonturi și lumina sufletele în vremuri cenușii.

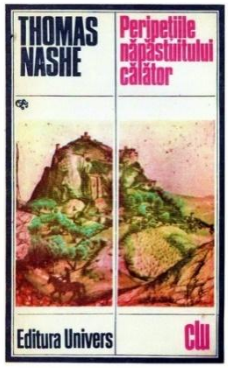


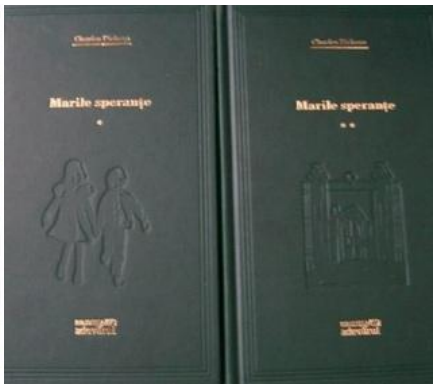
Fie că era vorba despre lucrările lui O. Henry *Nicio povestire*, fie că e vorba despre romanele lui Daphne de Maurier *Țapul ispășitor*, *Păsările* , ale lui John Fowles, *Copacul*, *Omida*, John Steinbeck *Cartierul Tortilla*, *Fulger în plină vară,* Charles Dickens *Marile speranțe, Casa umbrelor*, toate aceste cărți demonstrează gustul pentru virtuozitatea narativă, pentru minunea naturii înconjurătoare și pentru iluzie, mister, ambiguitate și ambivalență, ca daruri ale vieții pe care suntem constrânși să le pătrundem semnificația. Imaginația debordantă, inteligența scrisului și mai ales seducătorul talent narativ face din aceste lucrări capodopere ale traducerii în limba română, care stimulează lectura și plăcerea de a visa cu ochii deschiși citind.



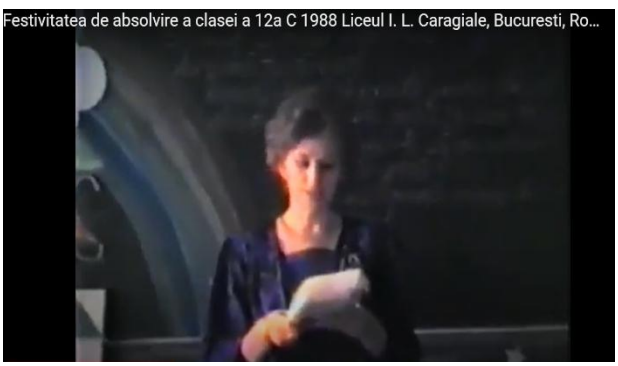
Foarte multe dintre aceste cărți au cunoscut ecranizări celebre, iar lectura lor în traducerea românească a fost considerată o sărbătoare pentru sensibilitatea și inteligența selecției. Ele descoperă cititorilor adevăratele valori ale existenței de pretutindeni și de oricând. Literatura acestor genii a fost făcută cunoscută - prin traducerile doamnei profesoare Veronica Focșeneanu - publicului din România, care a început să aprecieze finalul realist, fantastic, deschis al acestor scrieri tulburătoare și provocatoare pentru inteligență și sensibilitate.







Nu există o răsplată mai mare decât să știi și să vezi clar că munca de traducere și cea de profesor au avut un impact uriaș asupra vieții celor din jurul tău. Profesorul ca și traducătorul își încurajează discipolii și cititorii pentru a își descoperi potențialul, pentru a reuși și pentru a fi mândri de reușita lor. Ca un creator de lumină, profesorul ca și traducătorul sunt înconjurați de lumină, de bucuria tinereții și de dragostea celor îi înconjoară. Profesoara și traducătoarea Veronica Focșeneanu a știut să creeze mediul propice în care a reușit să stimuleze imaginația, inventivitate, energia și inteligența a mii de adolescenți. Cărțile sale au inspirat mii de suflete, hrănindu-le potențialul creativ, iar experiența sa de profesoară a făcut ca lumea în care elevii săi s-au format să fie una mai frumoasă, mai atrăgătoare, cu uimitoare amintiri nepieritoare gata să înflorească și să rodească mereu. Un film din 1988 Detalii despre videoclip - YouTube Studio Festivitatea de absolvire a clasei a 12a C 1988 Liceul I. L. Caragiale, Bucuresti, România - YouTube de la absolvirea generației de liceeni de la Liceul industrial pe atunci Ion Luca Caragiale din București, clasă la care era dirigintă doamna profesoară Focșeneanu mi-a adus aminte de visurile și de planurile tinerești ale fratelui meu, de talentul lui de inginer pasionat de învățarea limbilor străine engleză și italiană pe care le stăpânea pasionat și m-a făcut să mă gândesc că toate aceste clipe rămân în



eternitatea sufletului omenesc pentru că ele sunt momente fără de preț.

A preda și a învăța mereu dincolo de marginile cărții, a te bucura împreună cu cei care învață și care citesc, acestea sunt adevăratele secrete ale succesului carierei doamnei Veronica Focșeneanu. Și pentru toate acestea o singură viață de om nu e niciodată de ajuns, nu-i așa?

BIBLIOGRAFIE:

Birch, Cyril, *Mituri şi fantezii chinezeşti,* repovestite de Cyril Birch, ilustrate de Joan Kiddell-Monroe, traduse de Veronica Focşeneanu şi Cristina Daia, Bucureşti, Editura Allfa, 2001, ISBN 973-9477-72-0.

Bunaciu, Doris; Focşeneanu, Veronica; Tănăsescu Anca *Angol nyelv: tankönyv ay V. tanulmányi év számára,* Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1984.

Bunaciu, Doris; Focşeneanu, Veronica; Tănăsescu, Anca; Ministerul Învăţământului *Limba engleză : Manual pentru anul V (a doua limbă de studiu),* Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, Tipografia Coresi, 1997, ISBN 973-30-5651-0

Bunaciu, Doris; Focşeneanu, Veronica; Tănăsescu, Anca; Ministerul Educației Naționale, *Limba engleză : Manual pentru clasa a X-a, anul V (a doua limbă de studiu*), Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1998, editura Coresi, ISBN 973-30-3099-6

Chase, James Hadley (1906-1985), *Morţii nu vorbesc*, traducere de Veronica Focşeneanu, Ediția a 2-a, Bucureşti, Editura Vremea, Iași, tipografia Multiprint, colecția Roșu și negru, 2006, ISBN 978-973-645-215-4.

Chaucer, Geoffrey (1340-1400), *Povestirile din Canterbury*, repovestire Geraldine McCaughrean, ilustraţii de Victor G. Ambrus, traducere Veronica Focşeneanu, editura Allfa, Bucureşti, 2003, ISBN 973-8457-48-3

Dickens, Charles *Marile speranţe,* traducere de Veronica Focşeneanu, prefață Dan Grigorescu, Vol. 1-2, editura Mondero, seria Biblioteca ideală Mondero: Capodopere ale literaturii universale, Oradea, 1998, ISBN 973-9349-06-4.

Dickens, Charles *Marile speranţe,* traducere de Veronica Focşeneanu, Vol. 1-2, editura Adevărul Holding, tipografia Grafica Veneta, colecția Biblioteca Adevărul,pe cotor, seria: 100 de opere esenţiale, Bucureşti, [2008], ISBN 978-973-1848-68-6.

Dickens, Charles *Marile speranţe,* traducere de Veronica Focşeneanu, Vol. 1-2, editura Adevărul Holding , tipografia Grafica Veneta , seria Adevărul, Bucureşti, 2009, ISBN 978-606-539-000-3.

Du Maurier, Daphne *Păsările povestiri și nuvele,* traducere de Veronica Focșeneanu, București, Editura Orizonturi, 2017 seria scriitori celebri ISBN 978-9730736-364-0.

Du Maurier, Daphne (1907-1989) *Ţapul ispăşitor*, traducere de **Veronica Focşeneanu,** Bucureşti, editura Univers, 1988.

Fowles John *Copacul*, traducere din limba engleză şi note de **Veronica** Focşeneanu, Iaşi, editura Univers, 1999, seria John Fowles, ISBN 973-34-0595-7

Fowles, John *Copacul*, traducere din limba engleză şi note de **Veronica** Focşeneanu, Iaşi, editura Polirom, 2007, colecția Biblioteca Polirom, ISBN 978-973-46-0574-3

Fowles, John *Omida*, traducere din limba engleză și note de Veronica Focșeneanu, ediția a doua, Iași, editura Polirom, seria Biblioteca Polirom : Proză XX, 2005, ISBN 973-46-0017-6

Fowles, John *Omida*, traducere din limba engleză și note de Veronica Focșeneanu, ediția a doua, Iași, editura Polirom, 2009, ISBN 978-973-46-1319-9

Fowles, John *Omida*, traducere din limba engleză și note de Veronica Focșeneanu, Iași, editura Polirom, 2017 seria TOP 10+, ISBN 978-973-46-7002-4.

O'Henry (1862-1910), Nici un fel de povestire, traducere de: Veronica Focşeneanu, prefaţă de: Horia Gârbea, Bucureşti], editura Allfa, 1998, colecția Biblioteca Allfa, ISBN 973-9293-15-8.

Lawick-Goodall, Jane van, *În umbra omului* , traducere de Veronica Focşeneanu, Bucureşti, editura Meridiane,1985.

Leviţchi, Leon, Sever Trifu, Veronica Focşeneanu *Istoria literaturii engleze şi americane*, Vol.I-II, Bucureşti, editura ALL, 1998. (Levițchi, Leon D., Sever Trifu, Veronica Focşeneanu *Istoria literaturii engleze și americane, vol II,* ISBN 973-9337-85-6.)

Maugham, William Somerset (1874-1965) *Ce mică e lumea; La vila de pe colină*, traduceri de Veronica Focşeneanu, Anda Teodorescu, Andrei Bantaş Bucureşti, editura Univers, 1985.

Nashe, Thomas, *Peripețiile năpăstuitului călător,Viața lui Jack Wilton,* trad. Veronica Focşeneanu, note Andrei Brezianu, coperta Vasile Socoliuc, Editura Univers, 1984.

Picard, Barbara Leonie (1917-2011), Poveşti din Persia antică, repovestite de: Barbara Leonie Picard, [după Firdusi], ilustrate de: Victor G. Ambrus, traduse de: Veronica Focşeneanu, Irina Dănescu, Bucureşti, Editura Allfa, 1998, ISBN 973-9293-57-3

Picard, Barbara Leonie (1917-2011), *Poveşti din Persia antică*, repovestite de Barbara Leonie Picard din *Şah-Name* de Firdousi, ilustrate de Victor G. Ambrus, traduse de Veronica Focşeneanu şi Irina Dănescu, Bucureşti, editura Allfa, 2002, ISBN 973-8171-37-7

Reeves, James, *Poveşti şi basme englezeşti,* repovestite de James Reeves, ilustrate de Joan Kiddell-Monroe, traduse de Veronica Focşeneanu şi Irina Dănescu, Bucureşti, Editura Allfa, 2001, ISBN 973-8171-22-9.

Shakespeare, William (1564-1616), *Sonnets,* Ediţie adnotată de Veronica Focşeneanu, Bucureşti, Editura Cison, 2000. ISBN 973-99725-2-7.

Steinbeck, John (1902-1968), *Cartierul Tortilla,* traducere și note de Veronica Focşeneanu, Ediţia a 2-a, Iași, Polirom, 2012, seria Biblioteca Polirom, Seria de autor John Steinbeck.

Wodehouse, P.G. (1881-1975) *Fulger în plină vară: din poveştile Castelului Blandings*, traducere de Veronica Focşeneanu, Iași, editura Polirom, 2003 seria Biblioteca Polirom, colecția Clasicii modernității, ISBN 973-681-391-6

MAPPING SPACE, PLACE, MONEY AND DREAMS IN MODERNIST AMERICA IN SCOTT FITZGERALD'S *THE GREAT GATSBY*

Associate Professor Florian Andrei Vlad

Ovidius University of Constanta

Abstract: Some people (Eckes & Zeiler) claim that the American Century began in 1898, with the Spanish-American War marking the US's rise to global power status. F. Scott Fitzgerald had been born two years before, and his fiction of the 1920s combines his own artistic and America's geopolitical attempts to move from adolescence to maturity in what would be called the Roaring Twenties. It was an age which was roaring with parties for the urban rich, booming for the American economy. Both America and Fitzgerald would then take considerable steps backward at the end of the 1920s: the author had already reached the pinnacle of his career with his best-known novel, never to be matched by subsequent artistic work, while the US would plunge for several years in the Great Economic Crisis or Great Depression. Like the US, Fitzgerald went through the tribulations of money and of the Dream of opportunity and prosperity that would inspire many Americans and immigrants alike in those years and in years to come. The current essay explores some of these tribulations, seeing money as a central presence and motive force in a complex design in which literary cartographies of space, place, movement and character are indelibly interwoven.

Keywords: literary cartography, conspicuous consumption, the Roaring Twenties, the Jazz Age, the Protestant ethic

American pecuniary dreams, and ways of being in love with money and not only

Arguably, Prospero's famous statement in *The Tempest* that "We are such stuff / As dreams are made on, and our little life / Is rounded with a sleep" is likely to invite not only classical references in the Old World, but intertextual hints at the rise of a brave new world, modernist America, with its combination of the ideal and the all-too-real where love and death, are "the stuff American dreams are made of," as Leslie Fiedler appears to say in his classic *Love and Death in the American Novel*.

Another character will be added to love and death, to complete a romantic trio: money. In the same volume, Fiedler introduces in a discussion of Fitzgerald's novel the link between the book's central female character and what one might find hardly acceptable in a novel about doomed Romantic love. Fiedler sees Daisy Buchanan as the woman who seduces her lovers (why he uses a plural is hard to understand, probably because he sees her as Zelda Fitzgerald's alter ego in the novel) very much like America itself, with "a voice full of money" (Fiedler 300).

In an almost straightforward way, Fiedler's controversial statement equates Daisy and the America of the Roaring Twenties as prostitutes, which many are likely to find an exaggeration, to say the least. Daisy's final response to the news concerning the origin of Gatsby's money might support another interpretation in which clear-cut ethical as well as social distinctions are more difficult to draw.

What is less arguable, is the fact that "the voice full of money" Fiedler evokes shows a new form of "pecuniary culture" that Thorstein Veblen's *The Theory of the Leisure Class* (1899) had announced. The time had come for a certain section of American society to defy the "Protestant work ethic," which would be so convincingly described by Max Weber in his major work, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism* (1904). Weber, discussing what, in his opinion, had made American capitalism great, thought he had discovered the defining features of the capitalist work ethic of the Puritans – discipline, diligence, frugality – which led to the accumulation of what would be called the Big Money, associating religion and money in a memorable, although controversial phrase, "asceticism and the spirit of capitalism" (Weber 102). For his part, Veblen, unlike Weber, focused on what he saw as a new direction the story of American "pecuniary culture" was taking: not how to amass money, but how to spend it with style and ostentation. Veblen's phrase to describe the new way of being in love with money has had a comparable impact with Weber's (i.e. Protestant ethic) and was more directed toward the future than to the past: "conspicuous consumption."

In Fitzgerald's novel, given the complexity of the social picture and of the spaces and places involved in the overall fictional pattern, will there be a clear-cut distinction between the "older rich" and the "new rich," with the latter displaying what Veblen sees a new development, conspicuous consumption, and Weber discussing as the time-honored recipe of Protestant ethic as the key to American capitalism of the more straightforward manufacturing age up to the end of the 19th century? What follows invites a detailed examination of some of the key features being interwoven with these two ways of being in love with money, so to speak, in which the special literary cartographies that Fitzgerald undertakes to map have a particular significance.

As far as a more traditional form of love is concerned, Ronald Berman notes in his discussion of Fitzgerald's 1925 novel that *The Great Gatsby* "seems to speak directly to its current audience about love and existential freedom" (Berman 79). Love and existential freedom appear to provide a counterbalance to the voice full of money that Fiedler mentions, with the result stressing "the stuff reality is made of," to complete the picture previously sketched by Shakespeare's Prospero, as well as by Max Weber and Thorstein Veblen. If, taking Yi-Fu Fuan's brief distinction, "place is security, space is freedom" (Fuan 3), money as a character and motive power in Fitzgerald's novel drives the narrative sinuously between, from and to, security and freedom, leading to the book's final catastrophe of the central love story.

Writing in the early 1960s like Fiedler, Charles E. Shain seems to be less cynical about the central love story: "The lack of self-consciousness, the commitment to such pure feelings of sexual tenderness and compassion, distinguish Fitzgerald's romantic attitude toward women from any other modern novelist's"(Shain 17). People of a post-Romantic age might disagree, but

succeeding film versions of Fitzgerald's work are likely to be closer to Shain than to Fiedler in terms of vision.

One may take issue with Berman on the issue of the novel appealing to "its current audience" (the essay was published at the beginning of our new millennium). It possibly speaks directly, like other narratives interpreted as love stories, to romantically-minded people throughout the ages, not only to one particular time, whether that of the Roaring Twenties or of the third millennium. Like other significant literary works, their appeal is based on the complexity of its thematic framework, in which love and death, love and money, are interwoven in the largely illusory pursuit of the American Dream in what was called (Fitzgerald as the acknowledged author of the phrase), apart from the Roaring Twenties, the Jazz Age. Both phrases indicate the exuberance and eccentricities of a certain social segment of the population working or living in the new urban space of America's metropolis of that time, and also animating what is also called prohibition culture.

Fitzgerald's literary cartographies of the America of the Roaring Twenties

There is a grain of truth, like in any generalization, in the realization that if the prevailing perception of the America of the previous century was based on horizontality and vastness, on large expanses of space being claimed from the West and by the pioneer spirit, the 1920s saw the rise of an urban culture based on the verticality of the new Manhattan and by the materialist spirit of the new rich associated with New York as America's new pulsating heart. Pound's "Make it new!" modernist slogan particularly applies, although not initially planned to the dynamism of the life of such metropolises as New York, London, Paris and Berlin.

This new urban life, associated with modernism, is seen by an American expat, coming to London from St. Louis, by the name of T.S. Eliot, as a "waste land," but for many other Gatsbys it promised and delivered opportunities to acquire the wealth they needed to gain recognition in modernist America. As two emblematic modernists, T. S. Eliot and F. Scott Fitzgerald are worth a brief comparison in terms of their journeys through space, time, and culture. Eliot, like Fitzgerald, was born in the Midwest, in a family that had come from the distinguished world of the East Coast Boston, further linked to the refined culture of Old World Britain. Fitzgerald was born a few years after Eliot, in a less distinguished family. Unlike Eliot, lured by the refinement of Boston and then by its roots in the Old World, Fitzgerald was attracted by the glittering surfaces of urban New York. He would then have his own years of "European exile," like Ernest Hemingway, like Eliot as an expatriate American eventually turning into a devout Anglican and British subject. Both Eliot and Fitzgerald rose to prominence in the 1920s, a decade that roared for both of them and for the modernists in general. If Eliot tried to keep his career in the Bank of England and his poetic career apart, Fitzgerald tried hard to poeticize what one might call the core and the driving force of the 1920s: the newly accumulated wealth of young aspiring individual entrepreneurs, sometimes getting their fortunes by very dubious means, like Jay Gatsby.

In this work, famously in *The Great Gatsby*, money and love coexist artistically, while dramatically being set against the background of several spaces acquiring symbolic significance: urban New York and its interaction with distinct sections of suburban America: West Egg, East Egg, and the more desolate places and spaces of capitalism and industrialization as shown in the waste land of the Valley of Ashes (deliberately capitalized here to stress its "cartographic" importance). Whether the cartographic design of art can be described at a more general or a more specific, individual level, such as the fictional mappings of such a text as The Great Gatsby is, like the to-and-fro movement of interpretation illustrated by the hermeneutic circle, a convincing examination is likely to refer to both the general and the specific.

Major artistic figures, including fiction writers and poets, are arguably major literary cartographers. In his *Maps of the Imagination: The Writer As Cartographer*, Peter Turchi examines poetry and novels revealing the common ways that both fiction writers, poets and cartographers employ common devices for mapping their artistic designs. His first chapter, Metaphor, or the Map, starting from famous quotes by Emerson and Graham Greene as explorers, sets out his critical map, as it were, in terms of the creator's exploration (what one might call the gathering of artistic experience as leading up to the final story) and presentation (the plotting and mapping of the raw material). Turchi sees the mapping as more than artistically evoking spaces and places, as a journey with a destination inside the narrative (Turchi 11-26). Bertrand Westphal and Robert T. Tally, Jr will be more specific in their investigation of spatiality and representation in literary narratives, and their research is bound to provide necessary ways of exploration of such a field in such works as Fitzgerald's best-known novel. To complete the general picture, one can also add Tally Jr.'s claim that "all spaces are necessarily embedded with narratives, just as all narratives must mobilize and organize spaces," (Tally Jr. 2) literary cartographies being fundamental aspects of storytelling.

A glittering modernist America, far from the waste land as pictured by Eliot in Europe, especially its new urban materialist space, would be seen by Allen Ginsberg in *Howl* as a "sphinx of cement and aluminum" destroying people's imagination, assuming the shape of the heathen god Moloch, with the associated filth, ugliness, ashcans and "unobtainable dollars" (Ginsberg 139). However, for characters such as Gatsby, the dollars had been attainable and obtainable. The complications appeared because of "the voice full of money" Fiedler evoked playing a decisive role in the central romance unfolding between the distinct spaces and their particular places of East Egg and West Egg, between those of New York and Long Island, with the valley of ashes providing a terrible setting for an unwanted denouement of the narrative of Gatsby's greatness. The valley of ashes, if parallels with Eliot are to go on, is obviously reminiscent of the desolation of the Waste Land, although the place between New York and Long Island is more symbolic of poverty in some parts of America than of Old World decadence in the wake of the First World War.

The new modernist world of the Roaring Twenties is caught in the combination of the ideal and the grossly material of Fitzgerald's *The Great Gatsby*, both a document about the vulgarity, materialism, consumerism of emerging urban America and an illustration of what one

might consider romantic love and devotion. The book, even if, like many other important novels of the previous and subsequent ages, fails to capture the complexity of an America "containing multitudes," to use Whitman's phrase from *Song of Myself*, resolutely attempts to compete for the Great American Novel, at least of the age of prohibition, flappers and pre-Great Depression exuberance in the new urban centers of capitalist and consumerist America. It is the age in which the American Dream gains prominence in US culture, while at the same time having an international impact. In their volume, *Globalization and the American Century*, Alfred E. Eckes, Jr. and Thomas W. Zeiler refer to the 1920s in America in their chapter significantly called "Exporting the American Dream, 1921 – 1929" (Eckes & Zeiler 59 – 80).

In this capitalist and consumerist America, money becomes a central character, much like, half a century later, explicitly stated by another American novelist, Kurt Vonnegut in his *God Bless You, Mr. Rosewater*: "A sum of money is a leading character in this tale about people, just as a sum of honey might properly be a leading character in a story about bees" (Vonnegut 7). In the real world of the 1920s in which The Great Gatsby is set, money as a major character acquires new dimensions. If, in the decades of the second half of the nineteenth century, Big Money and American capitalism had been created by manufacturing, legislation and great inventions linked to great accumulations of material resources, the immediate age following the First World War saw more unconventional ways of amassing large fortunes.

Apparently paradoxically, the Eighteenth Amendment passed in 1919 to prohibit the production and sale of alcohol was meant to support public health and higher moral standards. In the context in which Prohibition was almost impossible to enforce and almost any American felt like drinking alcohol at least occasionally, to put it mildly, bootlegging became a thriving business. Bootleggers, such as other law trespassers from other times and cultures as Robin Hood and the hajduks of Balkan folklore, became relatively well-liked by the majority of the population, while systematically followed by the police. If that was a risky business, the profits were in return considerable, leading to the accumulation of huge sums of money. In addition to bootlegging, the other major source of capital accumulation rising at that time was connected to the unprecedented boom of the New York stock market. Thus, stock market speculators and bootleggers rose to the higher rungs of America's money elite, even if social status did not necessarily follow, especially for the latter category of very successful money earners. Both financial speculations and bootlegging lacked the solidity of stable hard work and perseverance, based on the flimsy foundation of "easy come, easy go": one could rise to sudden heights of wealth one day and plummet to the depth of poverty the next day. As a matter of fact, the Great Crash of the American stock market of 1929 ushering in the Great Economic Crisis would go on to parallel Jay Gatsby's temporary and illusory "greatness." Big New Money came and went away like a beautiful dream that vanishes once the dreamer wakes up.

Bibliography

Berman, Ronald. "The Great Gatsby and the Twenties." *The Cambridge Companion to F. Scott Fitzgerald*. Ed. Ruth Prigozy. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2002. 79 – 94.

Fiedler, Lesley. *Love and Death in the American Novel*. New York: Criterion Books, 1960.

Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*. London: Wordsworth Classics, 1993.

Eckes, Jr., Alfred E., and Thomas W. Zeiler. *Globalization and the American Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Ginsberg, Allen. *Collected Poems 1947 – 1997*. Penguin Books, 2009.

Shain, Charles E. *F. Scott Fitzgerald.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1960.

Tally Jr., Robert T. "Introduction: Mapping Narratives." *Literary Cartographies: Spatiality, Representation, and Narrative*. Ed. Robert T. Tally Jr. New York and Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014: 1 – 12.

Tuan, Yi-Fu. *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis and London: The University of Minnesota Press, 2001.

Turchi, Peter. *Maps of the Imagination: The Writer As Cartographer.* San Antonio: Trinity University Press, 2004.

Veblen, Thorstein. *The Theory of the Leisure Class*. ed. and with an Introduction and Notes by Martha Banta. Oxford and New York: Oxford University Press, 2007.

Vonnegut, Kurt. *God Bless You, Mr. Rosewater*. New York: Dell, 1970.

Weber, Max. *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*. London and New York: Routledge, 1992.

THE PHILOSOPHICAL LANGUAGE AND METAPHORS IN LUCIAN BLAGA'S VISION

Cristina-Dana Popescu

Lecturer, PhD, Ovidius University of Constanța

Abstract: *The present paper aims at giving a brief insight into the language of philosophy through metaphors of one of the most important Romanian poets, Lucian Blaga. Since human language is in essence metaphorical, it would follow that all words of language are metaphors. The appearance of metaphor would therefore be contemporary with language, that is, with that activity of intelligence by which humanity differentiates itself and conquers its own stage in the whole evolution of life. Blaga is an expressive poet, this expressiveness is achieved through the ability to plasticize ideas. About Blaga's philosophy one can say that the philosophical system is, in its complexity, a composition of speculative essence regarding the human condition that tries to capture all aspects of the creative manifestation of the spirit.*

The main aim of this paper is to describe the language he uses in creating his poems but also his philosophy. In the Blagian poetic language so rich in meanings, some key words have been imposed that reflect fundamental concepts of his thinking and art. Blaga's philosophy comes with a different language and system of symbols from that of Western philosophers, with which he is related.

The paper is also focused on the role of metaphors in Lucian Blaga's poetic work. Blaga distinguishes between two types of metaphors: plasticizing metaphor and revealing metaphor. The plasticizing metaphor is an abbreviated comparison that involves simple associations between objects while as revealing metaphor involves by contrast subtle correlations, affective-intellectual associations.

Blaga's poetic vision of the world is circumscribed by the horizon of mystery. Mystery is a central concept in his philosophical work, but also in his poetry. From a philosophical point of view, for the poet there are two ways of knowing, of relating to mystery: Luciferic knowledge (minus-knowledge, which potentiates the mystery) and paradisiacal knowledge (plus-knowledge, which deciphers the mystery).

Keywords: *metaphor, philosophical system, mystery, Luciferic knowledge, paradisiacal knowledge*

Lucian Blaga is a national value through his poetry and a world value through his thinking, through his philosophy. He is and will remain a colossus of European wisdom in the middle of the twentieth century. Lucian Blaga's dramatic work is an extension of the lyrical one. Like this, it expresses the poet's aspirations and anxieties, it bears the imprint of his metaphysical sensibility. The Blagian lyrical universe is not unitary in the way we find it in Bacovia, but neither is it as diverse and polymorphic as the Arghezian one. The Blagian philosophical system

is built on the problem of knowledge, the philosophy of culture, the cosmological vision and the theory of values. We are interested in these works from the point of view of Blagian philosophical language, delimitation and metaphors in the vision of the great poet. Placing man in mystery and revelation is the foundation of Blaga's philosophy. This is the only conceptual outline or construction of his ontology. The other concepts are derived and belong to the capitalization of the opening of the human-centred Blagian ontology and of the stake it carries. We see the concepts of his philosophy as equivalent functions of the organic or the biological. But these biophysical determinations and mechanisms are metaphysically reduced to the few embodiments by which the philosopher plastically builds his system.

This paper aims to make a brief investigation of the theory of knowledge in the philosophical conception of Lucian Blaga, regarding in particular the concepts of paradisiacal and Luciferic knowledge, through which the thinker gains a well-deserved originality.

Unlike Eminescu, in whose work various philosophical concepts are found in an original synthesis, Lucian Blaga elaborates his own philosophical system with certain implications in poetic creation. Its philosophical system is structured in four trilogies: the Knowledge Trilogy, the Culture Trilogy, the Value Trilogy and the Cosmological Trilogy. The problem of knowledge develops on the central concept of individualized knowledge, which branches into paradisiacal and Luciferic knowledge. These in turn are made explicit and disguised in several types of knowledge, creating a well-articulated cognitive fabric: concrete, mythical and occult knowledge.

Luciferic knowledge, a term consecrated by Blaga to designate what does not belong to paradisiacal knowledge, can only be understood at its true importance once it leaves adolescence. Through nostalgia, through sadness, joy, through contradictory feelings, Luciferic knowledge opens the door to a forbidden world, a world well-guarded at the entrance. Such knowledge is not reached through the accumulation of knowledge, it is not reached through study, philosophical concepts or experiments. Such knowledge is reached by successive falls. Such knowledge is a path. It is the knowledge of good and evil. Science knows only phenomena, and they can be neither good nor bad. A knowledge that spreads the nerves to the maximum and reaches the point where the madman and the artist meet St. Francis of Assisi, this means Luciferic knowledge.

Unlike the paradisiacal, unproblematic, rational type of knowledge, which does not try to penetrate the essence of objects and phenomena, Luciferic knowledge produces a crisis in the object. The concept of knowledge is associated with the notion of mystery, the universe itself appearing as a sum of mysteries. Depending on the attitude towards mystery, there are three variants of Luciferic knowledge: plus knowledge (mysteries are progressively attenuated), zero knowledge (mysteries are perpetuated) and minus knowledge (mysteries are progressively potentiated).

The principles that occupy a privileged position in the Blagian philosophical system are: The Great Anonymous, transcendental censorship, mystery, paradisiacal and Luciferic

knowledge and also the revelatory metaphor**.** Paradisiacal knowledge is the characteristic of science, it operates empirically and rationally, reducing mystery only to its perceptible dimension and thereby destroying it. Instead, the Luciferic knowledge, proper to philosophy, religion and artistic creation, advances in the horizon of the mystery, problematizing, assuming the risk and the failure. It also determines the mystery to show its dual nature, to open up, to reveal itself.

Blaga's philosophical system is like a monumental building to which other wings have been added over time, as needed. Blagian's lyrical universe is rich in cultural images different from those of his own world. This was expected, taking into account his contribution to the philosophy of culture when writing about the Romanian and European space. Blaga writes about himself, outlines a framework that is familiar to him, whose product it is, and the true analysis of cultural images, their outline we find in these poems about other worlds, different from the one to which it belongs. On the one hand, we could say that Lucian Blaga paints different cultural worlds in his lyrics using specific symbolic references and his own way of realizing his literary art.

In the first part of the work *Trilogy of Culture*, called *Horizon and Style*, Lucian Blaga states that "style is the permanent environment in which we breathe even when we do not realize it." Every creation has at least one style that may or may not be aware of its author. Style exists in all that we are and all that surrounds us. Man as a creative being can only manifest in a stylistic environment. Blaga defines man through culture, culture through style, style through the stylistic matrix, which belongs to an unconscious spirit, individually and collectively. The idea of a stylistic matrix can be placed to a point close to the theory of the collective unconscious enunciated by Jung, but the Romanian philosopher sees it as a generating organ, which can enrich or reveal a universe. Through his philosophy he consciously inserts specific elements of the stylistic matrix of the cultural universe that he wants to be represented. For a more nuanced approach to the respective space, Blaga thus creates the sensation of an original description, which seems to be made through the eyes of a native. On the other hand, we are directed towards a philosophical idea according to which the stylistic matrix is not imprinted on the individual by his birth in a certain space, this being later reflected in all his spiritual creations. Every culture, every creator is based on a stylistic matrix, a bundle of categories that imprints itself unconsciously on all human creations and even life. The stylistic matrix is thus made up of a series of categories: the spatial horizon, the temporal horizon, the attitude, the axiological accent and the formative aspiration.

The spatial horizon is the unconscious horizon that has the gift of penetrating spiritual creations. *The temporal horizon* represents the form that time takes under the pressure of the unconscious. *The attitude* is the way the unconscious interprets the fundamental meaning of any possible movement within a certain horizon. *The axiological accent* is when the unconscious takes an attitude and a valuable initiative towards the horizons on which it is fixed. The axiological accent is positive (when an appreciation of the value of reality appears), negative

(when the value of reality is disregarded) and neutral (when indifference appears). *Formative aspiration* is the stylistic structure of genetic information.

i09Together, these factors make up the Blagian conception - the stylistic matrix, the one that decides the structure and configuration of a style. These are the main factors under which other satellites of secondary importance gravitate.

The Romanian space represented for Lucian Blaga a strong source of inspiration, many of his creations considering the local folklore or the Romanian cultural universe. However, making a foray into his philosophical studies, one also observes the reference to other cultures, such as Greek, Indian, or African, a situation otherwise necessary to create a worldview and to understand different aspects of life, perspectives or goals. of philosophy. Lucian Blaga defines style as a set of features determined by factors that act unconsciously on human communities, among them the spatial and temporal horizon. This presupposes a collective vision of space and time, a certain attitude. An intuitive tool of knowledge is the revealing metaphor, which Blaga, in the study of the Genesis of Metaphor and the Meaning of Culture, contrasts with the plasticizing metaphor.

Unlike Immanuel Kant and Bertrand Russell, for Lucian Blaga the notion underlying the elaboration of a theory of knowledge is mystery. For Blaga, mystery represents what in Plato was *the Idea*, in Leibniz *the monad*, in Kant *the categories*, in Hegel *the absolute spirit*, and in Schopenhauer *the will*. Blaga's philosophy is a philosophy of mystery, of various attempts to reveal it. In other philosophies the mystery has been minimized or tabooed. Sometimes the mystery was assimilated with chaos to the Greeks or sin to the Christians. Blaga recovers this concept and places it at the centre of his philosophy. Fundamental to Blaga's poetics is the intimate connection between his artistic conception and his metaphysical vision. Blaga is the creator of a philosophical system of speculative and metaphorical construction at the centre of which is the concept of mystery. Mystery is the most exciting and paradoxical aspect of existence; it envelops existence and is, in equal measure, a brake and a stimulus for human knowledge. The guardian of the mysteries and, at the same time, the supreme mystery is called by Blaga the Great Anonymous. The Great Anonymous is a synthesis of the mystical quests in which and for which the philosopher struggles. It puts a barrier in front of our attempts to access mysteries (a transcendent censorship), a barrier that man tends to overcome through his acts of knowledge.

From the image of the "Great Anonymous", Blaga's philosophy takes a step forward and tries to explain the value and divine perspective of human existence. For the philosopher, man finds his existence in mystery, differentiating himself from other beings and rising above them by his rational capacity.

Metaphor is a fundamental concept of Blaga's philosophy and work. It is obvious that, in Blaga's vocabulary, the concept of metaphor implies different valences and meanings of metaphor from stylistic textbooks, there being considered a means of style. The philosopher considers metaphor as the substance not only of art, but of creation in general, greatly enriching

its content. The poet encompasses in the sphere of metaphoric everything related to creation, but before that, he operates within the concept of metaphor a dissociation, attributing to metaphor a double meaning, the disagreement between concrete and abstraction or the plasticizing metaphor and the specific human way of to exist in the horizon of mystery and revelation for the second type, respectively the revelatory metaphor.

Plasticizing metaphors are produced within language by bringing one fact closer to another, more or less similar, both facts being of the realm of the world, lived or imagined. The approximation between the facts or the transfer of terms from one to the other is done exclusively in order to plasticize one of them. The plasticizing metaphor represents a compensatory technique, it is not called to enrich the fact to which it refers, but to complete the impotence of the direct expression or more precisely, to make superfluous the infinity of the direct expression.

As long as the plasticizing metaphors do not increase the meaning of the facts to which they refer, but complete their direct expression, the revealing metaphors increase the significance of the facts. Revealing metaphors are meant to reveal something hidden, even about the facts they are targeting. In a way, they try to reveal a mystery by means of the concrete world, the sensible experience, and the imaginary world.

Revealing metaphors are completely different than plasticizing ones and have a completely different origin. As long as plasticizing metaphors result from an immanent disagreement of man's spiritual structures, revealing metaphors result from the specific human way of existing, from existence in the horizon of mystery and revelation. The question that arises is whether metaphor is a means of knowledge or only a matter of philosophical expression. But the distinction between knowledge and its expression is quite difficult to make, for consciousness is not a complete content before it passes into expression. The role of metaphor in the development of philosophical thought cannot be denied if we refer to the multitude and significance of the circumstances in which its services were used. The history of thought is in solidarity with the history of fantasy.

Each generation rediscovers the great works of philosophy, understands them in its own way, places in them the most intimate confidence of its soul, discovers the truths it needs so much. The history of mankind is reflected in philosophy: a circumstance that can only be explained by the unlimited depth of any great philosophical creation. In its essence, Blaga's philosophy is an inspired reflection on the condition of man in the universe, in front of the so-called Great Anonymous, who in the philosopher's conception is a "mythical-philosophical product" of the imagination seeking ultimate meanings, to which so many qualities are attributed. divine as well as demonic qualities.

Lucian Blaga's philosophy gives us the opportunity to be strong in our childhood. It also allows us not to be afraid that the reality is contradictory. Mysteries can be contradictory they are incomprehensible to us. Something that comes to our aid is the dogmatist. Dogma contains in it an unresolved, or transcendent, contradictory contradiction. Dogma must accustom us to live

with the contradictory, we must not be afraid of it, because we cannot answer all the misunderstandings of life.

In the evolution of Romanian literature, Blaga brought the metaphysical thrill and the lyrical reflexivity. Poet and philosopher, playwright and essayist, memorialist and author of a novel, Lucian Blaga deeply marked the Romanian spirituality. In the Romanian culture, Lucian Blaga represents the greatest creative personality of the twentieth century. The message of Blaga's work "Man's Destiny is Creation" can be identified in all his writings. It is a message of light, of creative longing, of man's exaltation.

Bibliographical References:

1. Blaga, Lucian, *Trilogia culturii,* București, Editura Humanitas, 2011
2. Cimpoi, Mihai, *Lucian Blaga – paradisiacul, Lucifericul, mioriticul*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1997
3. Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în* prezent,ediţia a II-a, revăzută şi adăugită, ed. Minerva, Bucureşti, 1986
4. Cuddon, J. A. The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. London: Penguin, 1992
5. Levin, Samuel R., The Semantics of Metaphor, Johns Hopkins University Press, 1977
6. Mihăilescu, Dan C., *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984
7. Sora, Mariana, *Cunoastere poetica si mit in poezia lui Lucian Blaga,* Editura Cartea Romaneasca, Bucuresti, 1974
8. Verdeş, Ovidiu, *Metafora – un concept deschis*, Editura Universităţii din Bucureşti, Bucureşti, 2004

GEOMETRIC MOTIFS IN FOLK ART

Dorina Coravu,

PhD Student, University of Craiova

Abstract: Whether they are present on an item of clothing or on a decorative one, the popular motifs in addition to their aesthetic role refer both to the origin of the owner and to his/her social status. In addition, in the village world the "ie" (the "Carpathian shirt"), for example, depending on the area where it comes from and the event at which it is worn, has different patterns and colors.

Keywords: circle, square, rhombus, triangle, line

Studiul nostru își propune să ilustreze simbolurile geometrice în arta populară din Mehedinți. Conform DEX, comunicarea este „înștiințare, știre, veste.”[1]. Din punct de vedere lingvistic, comunicarea este acțiunea de a transmite un mesaj despre ceva cuiva, anume receptorul. În concepția lui Denis McQuail „ există opțiunea între comunicarea privită ca un proces de transmitere și unul sau ca unul de receptare pentru că mesajele pot fi transmise fără a fi receptate și receptate fără a fi fost transmise conștient”[2] În ceea ce privește mijloacele de comunicare există diferite limbaje sau alte sisteme pentru a transmite un mesaj. Astfel, există trei tipuri de comunicare: verbală, nonverbală și paraverbală. Iar transmiterea unui mesaj poate fi realizată prin limbaj, semne sau simboluri în funcție de domeniul de activitate.

> „Arta populară, una din componentele de bază ale artei românești, înțeleasă ca formă a conștiinței sociale a poporului nostru, capabilă să oglindească într-o modalitate specifică realitatea lumii prin construirea de structuri expresive generînd și transmițînd emoții. Avîndu-și rădăcinile în cele mai adînci orizonturi ale vieții materiale și spirituale din spațiul carpato-danubiano- danubian, arta populară românească a cunoscut o îndelungată evoluție istorică, reflectînd modul

[1] *DEX*, p.179

[2] Denis McQuail, *Comunicarea*, p.14.

> de viață și concepția despre lume a unui străvechi popor sedentar de agricultori și păstori care practicau și alte ocupații și meșteșuguri, atît la sate cît și la orașe."[3]

Arta populară înseamnă identitatea unui popor, fie că e vorba despre obiecte de îmbrăcăminte sau decorative. Motivele decorative, tradiționale romanesti ne vorbesc despre viața țăranului român, relația acestuia cu natura si obiectele din jur. Ele se împart în fitomorfe, avimorfe, skeomorfe. Deseori este prezent și motivul solar, ilustrat fie sub forma florii-soarelui, a unui cerc sau chiar a soarelui.

„Pe un străvechi substrat purtînd firul continuităţii istorice şi al unităţii etnice, poporul român a creat, de-a lungul secolelor, o artă populară cu o ornamentică specifică, îmbogăţită treptat atît printr-un proces firesc de creştere şi diferenţiere interioară, cît şi prin contactul cu arta altor popoare"[4]

Ornamentica populară depinde forma obiectului și de volumul acestuia la care se adaugă materia primă și tehnica de executare a acestuia. De exemplu în obiectele vestimentare ce alcătuiesc portul popular sînt confecționate din țesături albe de lînă, cînepă, bumbac, in, borangic, țesute în gospodăria proprie. Creatorul trebuie să dea dovadă de o înaltă precizie pentru ornamentarea acestora stabilind un echilibru perfect de valori. Ornamentele sînt puse pe suprafețele vizibile, înșirîndu-se pe rînduri de la un capăt la altul sau pe suprafețe delimitate.

În ceea ce privește coloritul costumului popular, acesta trebuie să se caracterizeze prin prospețime și armonie. Pe lîngă alb, care este culoarea de bază, ornamentația este dată de culori precum roșu, galben, negru, verde sau albastru armonizate între ele prin tonuri majore.

Ornamentele exprimă preocupările și cunoștințele oamenilor legate de bogățiile pămîntului, de aștri, de viață și de moarte.

Tancred Bănăţeanu grupează motivele în funcţie de anumite criterii: geometrice, naturaliste sau liber desenate, fitomorfe, antropomorfe, zoomorfe, fiziomorfe avimorfe, cosmice etc. Motivele formează „un tot unitar între semnul grafic şi conţinutul său constituie un orizont propriu, o concepţie de viaţă şi estetică, obiectivată, materializată, transpusă în forme şi mijloace artistice diferite, specifice şi adecvate obiectului respectiv, funcţiei sale, categoriei,

[3] Georgeta Stoica, Paul Petrescu, p.41.

[4] Tancred Bănăţeanu, *Prolegomene la o teorie a esteticii artei populare*, p. 258.

tehnicii şi materiei prime. Căci ornamentul este şi semn şi limbaj (grafie şi idee) mai mult decît notaţiile muzicale, fiind un semnal şi o semnificaţie culturală”[5].

Imaginația românului s-a îndreptat întotdeauna spre universul proxim al vieții de la țară, folosind drept izvor de inspirație mediul natural înconjurător: natura cu plantele, apele, florile, animalele, păsările, ocupațiile de bază sau auxiliare. Motivele decorative pot fi întîlnite în țesătura covoarelor, a carpetelor, a păturilor, a costumelor populare și sînt încrustate în lemnul stîlpilor de la poartă sau pe ușile caselor, pictate pe linguri, castroane de lut sau ulcioare.[6]

Arta populară românească este dominată de motive geometrice: punct, linie, cerc, triunghi, pătrat, romb, cruce, spirală etc.

Jean Chevalier şi Alain Gheerbrant, în *Dicţionarul de simboluri* precizează: „Punctul simbolizează starea limită de abstractizare a volumului, centrul, originea, focul, principiul emanaţiei şi capătul drumului îndărăt. El desemnează puterea creatoare şi sfîrşitul a toate cîte sînt”[7]

Punctul ca motiv ornamental este prezent pe aproape toate obiectele de artă populară indiferent de materialul din care sînt realizate. Pe obiectele confecţionate din lemn, ceramică, fier, decorate cu diferite motive geometrice, punctul se află şi la intersecţia a două linii drepte, poate marca marginile obiectului sau a ornamentului central sau marchează centrul cercului. Ca ornament, *punctul* apare cel mai des pe ceramică, unde poate forma motiv folosit fie singur, fie cu linia ondulată. De asemenea poate să fie centrul unui cerc. Prin accentuare punctului s-a creat bulina, un alt element ornamental. De asemenea poate fi întîlnit şi pe o cămașă femeiască. Fig. 0[8]

[5] Tancred Bănăţeanu; op. cit, p. 264.

[6] https://www.slideshare.net/IsabelaElenaCiurea/motive-decorative-in-arta-populara-romaneasca online 04.12.2021

[7] Jean Chevalier; Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri*, vol 3, p. 133.

[8] Cămașă femeiască cu „blană năsipită pe mînecă și pe piept”, cusută cu „punct bătrînesc” din zona centrală a județului Mehedinți. În Paul Petrescu, Elena Secoșan, Georgeta Stoica, Pavel Ciobanu, *Arta populară din Mehedinț*i. p. 233.

fig. 0

Ceramica de Șișești, județul Mehedinți se caracterizează prin simplitate. Ca motive ornamentale sînt prezente liniile concentrice, meandrul simplu fragmentar și meandrul continuu circular. Dar pînă în primele decenii ale secolului nostru pentru vasele mari era folosită tehnica reliefului. După ce se întărea și se zvînta puțin vasul, olarul aplica așa -zisele șerpuituri, anume butoni și brîuri alveolate, iar între ele aplicînd diferite figuri geometrice, cu precădere romburile. Această ornamentică este întîlnită și în Gorj și Banat. (fig1; fig.2)[9]

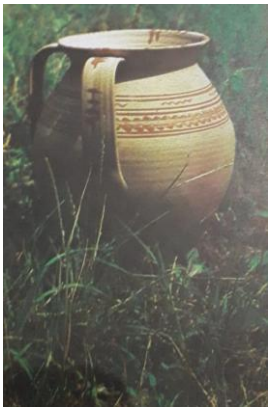


Fig. 1.
fig.2

Tot în Mehedinți a funcționat pînă la sfîrșitul secolului al XIX-lea centrul de ceramică de la Șimian, unde se confecționa o ceramică neagră spre deosebire de cea de la Șișești care este de un ocru-gălbui. Vasele de la Șimian erau vase cu reliefuri , cu decorație animală (

[9] Fig.1. Oală de Șișești, Paul Petrescu, Elena Secoșan, Georgeta Stoica, Pavel Ciobanu, *Arta populară* din Mehedinți. Drobeta-Turnu-Severin, .p. 256; Fig. 2. Ulcior de Șișești, idem fig.1

șerpi, lei, balauri, vulturi, păsări), iar ca forme geometrice dintre cele simple: cercuri, linii paralele, unghiuri cu vîrful în jos. (fig.3)[10]

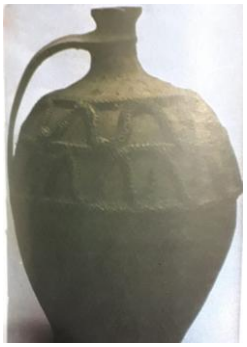


fig.3

Un alt element geometric este *linia* prin care se pot crea o infinitate de forme, atît în plan vertical, cît și în plan orizontal. „O nesfîrşită varietate de motive decorative este obţinută prin combinarea liniilor drepte, conducînd la sisteme de striaţii paralel orizontale, verticale, oblice, la X-uri de diverse consistenţe (din încrucişarea a două linii simple, a două sau mai multe linii paralele, din inchiderea X-ului la unul din capete), la romburi şi cruci."[11]

Țesăturile din Mehedinți se clasifică în funcție de materialul din care sînt lucrate: țesături din lînă, cînepă, bumbac, in, borangic. Din punct de vedere ornamental ele sînt țesături cu decor geometric, cu decor vegetal, cu decor zoomorf și antropomorf. Iar după uz ele sînt țesături pentru acoperit patul sau învelit, decorative de interior, legate de obiceiuri, pentru confecționarea diferitelor piese de port.[12] (fig.4, fig,5,fig.6)[13]

[10] Ulcior de Șișești, Paul Petrescu, Elena Secoșan, Georgeta Stoica, Pavel Ciobanu, *Arta populară* din Mehedinți.p. 254;

[11] Păun Silvia, *Identităţi Europene inedite, Italia- România*. București: Editura Tehnică, 1996.

[12] Paul Petrescu, Elena Secoșan, Georgeta Stoica, Pavel Ciobanu, *Arta populară din Mehedinți*. p. 196

[13] Paul Petrescu, Elena Secoșan, Georgeta Stoica, Pavel Ciobanu, *Arta populară* din Mehedinți.p. 199, **Fig.4** Velniță. Vînju Mare. Sec. al XX-lea. Muzeul regiunii Porților de Fier în Paul Petrescu, Elena Secoșan, Georgeta Stoica, Pavel Ciobanu, *Arta populară din Mehedinți*.p. 217; **Fig.5** Velniță. Cireșu. Sec al XX-lea. Muzeul regiunii Porților de Fier în Paul Petrescu, Elena Secoșan, Georgeta Stoica, Pavel Ciobanu, *Arta populară din Mehedinți*.p. 216, **Fig.6** Velniță. Vînju Mare. Sec. al XX-lea. Muzeul regiunii Porților de Fier în Paul Petrescu, Elena Secoșan, Georgeta Stoica, Pavel Ciobanu, *Arta populară din Mehedinți*.p. 203

fig.4

fig.5

fig.6

Zăveada cunoscută și sub denumirea de *scoarță* sau velință are un decor continuu alternînd cu motive geometrice ce sînt dispuse pe orizontală. Asimetriile acestora creează un joc deosebit de motive geometrice.

> „ În satele din sudul Mehedințiului, scoarța a jucat încă din a doua jumătate a sec. al XIX-lea un rol deosebit. Legăturile și schimburile culturale, care au avut loc cu spațiile de dincolo de Dunăre, cu lumea turco-persană în care scenele de vînătoare, grădinile, reprezentările fitomorfe și zoomorfe erau transpuse pe frumoase covoare și-au spus cuvîntul, îmbogățind repertoriul motivelor și al cromaticii. Trecute prin filtrul satelor din sudul Mehedințiului, aceste imagini s-au simplificat, păstrînd numai unele contururi fără semnificație; cămila s-a transformat într-un triunghi, coada păunului într-o linie frîntă, piscurile munților într-un zig-zag. Un loc deosebit în evoluția textilelor decorative din lînă, din partea sudică a Mehedințiului, îl ocupă scoarța cu motive geometrice romboidale. Provenind dintr-un vechi sistem de ornamente de tradiție egipteano-bizantină, rombul apare în scoarțele din sudul județului Mehedinți în două forme: rombul concentric dințat și ca o combinație de motive geometrice în meandru sau zigzag, în cadrul căreia rombul e nelipsit.” [14]

fig.7

fig.8

[14] Paul Petrescu, Elena Secoșan, Georgeta Stoica, Pavel Ciobanu, *Arta populară* din Mehedinți. p. 199

O altă țesătură de învelit este și *lastavița* folosită pentru copii. Este din lînă iar ca ornament este in stil geometric avînd dungi ce alternează cu ”alesături romboidale” sau în formă de bobițe. (Fig.7, fig.8)[15]

Fig.9

Ștergarele au un decor ornamental cu motive brodate cel mai frecvent geometric sau arhaice: pomul vieții, vița de vie, soarele Pătură. Cireșu. prima jumătate a secolului al XX-lea. Muzeul regiunii Porțile de Fier. Fig.10

[15] **Fig. 8**: Pătură. Cireșu. prima jumătate a secolului al XX-lea. Muzeul regiunii Porțile de Fier, **Fig.9**: Pătură. Cireșu. prima jumătate a secolului al XX-lea. Muzeul regiunii Porțile de Fier

fig.10

Limbajul vizual este mai intuitiv, are nevoie de mai puțină traducere. Semnele sînt coduri pe care oamenii le-au înzestrat cu putere și sens, pentru a-și aminti ce este important în viață. Alfabetul semnelor cusute vorbește despre valori universal valabile – despre echilibru, despre regenerare, despre armonie, despre planeta asta frumoasă, care ne permite să trăim. Vorbește despre anotimpuri și timpul potrivit, despre răbdare, despre naștere și moarte și renaștere, despre zbor și suflet. Toți oamenii vibrează la fel cînd meditează la măreția acestor lucruri. *Semnele cusute sînt un limbaj vizual universal, inspirat de univers, care redă ordinea firească a lumii. Iile și cămășile se pot citi"*[16] (fig.11, fig.12)[17]

[16] https://revistacariere.ro/leadership/prin-semne-cusute-ioana-corduneanu-pastreaza-si-transmite-frumusetea-si-bogatia-lumii/ online 04.12.2021

[17] **Fig.11**. Cămăși femeiești cu altițe și brațul cu „rînduri sabiete"(oblice și cu rînduri în furci (unghiuri)din zona de nord a județului Mehedinți; **Fig.12** Ornamentația cămeșii cu „altiță", „încreț" și „rîuri" pe braț. Deasupra altiței observăm „rîndul de sus" care se desprinde de corpul altiței în Paul Petrescu, Elena Secoșan, Georgeta Stoica, Pavel Ciobanu, *Arta populară* din Mehedinți.p. 235

fig.11

fig.12

Folosită încă din Antichitate, **lada de zestre** este unul dintre principalele piese de mobilier dintr-o gospădărie țărănească. Ea ajungea în casa cuiva o dată cu sosirea miresii, conținînd zestrea acesteia. De regulă aceasta era plină pînă la tavan de scoarțe, pături și alte țesături. Din punct de vedere ornamental predomină atît motivele geometrice: cercuri, romburi, rozeta solară, linii, zigzaguri, cît și cele vegetale și creștine. (fig.13)[18]

[18] Ladă de zestre cu crestături. Bala. În Paul Petrescu, Elena Secoșan, Georgeta Stoica, Pavel Ciobanu, *Arta populară* din Mehedinți. p. 240

fig. 13

Bibliografie:

DEX, Bcureşti: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1975.

Denis McQuail, *Comunicarea*. Iași. Editura: Institutul European, 1999..

Jean Chevalier; Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri*, vol 3, Bucureşti, Editura Artemis, 1994.

Paul Petrescu, Elena Secoșan, Georgeta Stoica, Pavel Ciobanu, *Arta populară* din Mehedinți. Drobeta-Turnu-Severin: Comitetul de cultură și educație socialistă, Centrul de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de masă Mehedinți, 1983.

Păun Silvia, *Identităţi Europene inedite, Italia- România*. Bucureşti: Editura Tehnică, 1996.

Tancred Bănăţeanu, *Prolegomene la o teorie a esteticii artei populare*, Bucureşti, Editura Minerva, 1985

https://revistacariere.ro/leadership/prin-semne-cusute-ioana-corduneanu-pastreaza-si-transmite-frumusetea-si-bogatia-lumii/ ,online 04.12.2021

https://www.slideshare.net/IsabelaElenaCiurea/motive-decorative-in-arta-populara-romaneasca online 04.12.2021